# ومضى عقد من الزمن.!

عقد من المغامرة المعرفية التي لم تخلف مواعيدها قط.

والعقد من العمل المعرفي الجاد في السياق الكوني الراهن ليس زمناً قصيراً. فالجهد يقاس في ضوء التحولات الفكرية والعلمية والتقنية التي تتلاحق بوتيرة لاهثة. لا فرق هنا بين العلوم الدقيقة والإنسانيات المرنة. فالفكرة النظرية سريعاً ما تتحول إلى تقنية، والتقنية سريعاً ما تتحول إلى برامج وعلاقات عمل تطال جل تفاصيل الحياة اليومية للفرد والمجتمع والعالم.. هكذا تبدو معارف الأمس القريب، بما فيها من معلومات وأفكار ونظريات، وكأنها جزء من ذاكرة ماض بعيد! و«الإنسان الرقمي» الذي يتحدث عن بعض المفكرين اليوم هو نفسه الذي اختزل الفواصل الزمنية والمكانية بين إنجاز وآخر وعدته الأهم شاشة الحاسوب التي يشبه العمل عليها اللعب المسلي والجاد في الوقت نفسه.

هذه السيرورة التي تُسمّى روح العصر وتَسِمُ علاقاته هي التي تعين نُوى الإشكاليات المطروحة على أي عمل ثقافي - معرفي في مجتمعاتنا العربية والإسلامية. ذلك لأن غياب الوعي بالظواهر أعلاه يعني غياباً ما عن شروط الفاعلية لمجابهة تحديات الراهن واستحقاقات المستقبل.. إنها إشكالية الانخراط الجدي في إنتاج المعرفة ونشرها والإصرار على استثمارها بما يحقق المصالح العامة والخاصة.!

هكذا جاءت «**علامات**» إصداراً يحاول، كغيره، النهوض بمسؤوليات النخبة الباحثة في مجال الدرس اللغوي - النقدي.!

أما أهدافها التي طالما صرح بها أو ألمح إليها القائمون عليها فأبرزها:

- تطوير أشكال التفاعل الخلاق مع النظريات النقدية الحديثة.
- إثراء فرص الحوار بين النقاد العرب من مختلف الأقطار والأجيال والتوجهات المعرفية والفكرية.!

- تعميق الفكر النقدي ليطال لغة الحياة والثقافة وليس لغة النص الأدبي المكرس فحسب.
- طرح إشكاليات تخص هذا المجال بدءاً بـ «المصطلح» وانتهاءً بالنظرية النقدية العامة.
- تعزيز الجهد التنظيري بالممارسة العملية للقراءات الاختبارية.
- استقطاب الأسماء البارزة والبحث عن أسماء الطاقات الجديدة التي يؤمل منها أن تبرز وتجدد وتبدع...

## ماذا تحقق من كل هذا؟!

لابد من ترك الإجابة لاجتهادات الباحثين من الوسط النقدي ذاته.. ما يمكن التأكيد عليه والتثبت منه يتعلق بثلاث مسائل نزعم أنها تكفي شاهداً على صدق الجهد ونبل المقصد.

أولها أن «**علامات**» ظلت تمثل محاولة جادة لتكريس اللغة النقدية العارمة في مرحلة تحول لم تعد تسمح بالفصل بين لغة النقد الأدبي ولغة الفكر النقدي الذي هو فكر الراهن والمستقبل.!

ثاني المسائل أن القائمين عليها وفروا للباحثين، من الخليج إلى المحيط، ما يلزم من شروط العمل وحوافزه مستندين إلى مرونة المؤسسة الأدبية - الثقافية التي ينتمون إليها أو يشرفون عليها.

أما المسألة الثالثة، وهي الأهم في زعمنا، فتتعلق بحرص «**علامات**» على التأسيس لعقد معرفي يتعالى على عُقد الإيديولوجيا ونزوات الخطاب السلطوي التي طالما حدت من تفاعل وتكامل الجهود بين النخب العربية الباحثة في شتى المجالات، وليس في مجال الدرس النقدي فحسب.. ومن يراجع أسماء المشاركين وعنوانات المشاركات، يدرك في الحال أن مرجعية التعامل والحكم ظلت تتحدد بالمستوى المعرفي أولاً وبعد كل شيء.

بناء على هذا كله نزعم أن المغامرة الطموحة تحولت إلى تجربة غنية لا يمكن لأي باحث في مجال النقد العربي الحديث أن يستغني عن الحوار معها في مرحلة ما من بحثه وعمله. نأمل أن يتصل الجهد وينمو.. ولعل أملاً كهذا لا يعود يخص «**علامات**» والقائمين عليها؛ لأنه اسم آخر لطموح عام، ولمسؤولية جماعية.

والله من وراء كل جهد وقصد.!

**معجب الزهراني**

# من حديث الشعر.! (*)

عبدالفتاح أبو مدين

* محاضرة ، ألقيت في النادي الأدبي بالباحة .

زار الدكتور طه حسين.. في أواخر شهر جمادى الآخرة، من عام 1374هـ، الموافق شهر يناير 1955م المملكة العربية السعودية، وكان يومها.. رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وجاء معه وفد ثقافي مصري برئاسة الأديب الكبير أمين الخولي، وجاء من بعض الدول العربية، مثل سورية ولبنان والعراق واليمن وفود ثقافية، لتشارك في الاجتماع، الذي اتخذت بلادنا يومئذ مقراً له. وكان وفد بلادنا برئاسة الأمير فهد بن عبدالعزيزو وزير المعارف آنذاك. وعقدت الاجتماعات في جدة. واحتفلت بلادنا كعادتها بضيفها على مختلف المستويات.

من ذلك مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة، والشيخ محمد سرور الصبان، وكان يومها وزيراً للمالية. والتقى الدكتور طه والوفود المشاركة بأدبائنا ومثقفينا. واستمعوا إلى كلمات الترحيب وقصائد الاحتفاء من شعرائنا، في جدة ومكة والمدينة، وألموا بنهضتنا الأدبية. وكان ثمة أدباء كبار في البلاد، منهم كمثال: محمد حسن عواد، وأحمد عبدالغفور عطار، وحسين عرب، وفؤاد شاكر، وحسن عبدالله القرشي والسيد محسن باروم، ومحمد حسين زيدان، وعبدالله عريف، وعبدالعزيز الربيع، حمد الجاسر، ومحمد سعيد العامودي، عبدالقدوس الأنصاري، والسيد

هاشم زواوي، ومحمود عارف والسيد أحمد عبيد، وعلي وعثمان حافظ، وحسن الصيرفي العقبي ومحمد هاشم رشيد وأحمد السباعي، وغيرهم من الأدباء والشعراء في البلاد. ومكثت الوفود في بلادنا نحو تسعة أيام، ثم عادت إلى بلادها. ويوم استقبال مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر لرئيس اللجنة الثقافية الدكتور طه حسين والوفود المشاركة والمدعوين، كان.. حافلاً حاراً، ولاسيما في الثناء على الدكتور طه وآثاره الأدبية. وحين وقف العميد يتحدث ويرد التحية بأحسن منها، قال: «منذ أن وطئت قدماي هذا البلد العزيز الكريم، أسمعكم تتحدثون عن رجل.. أوشك أن أقطع فيما بيني وبين نفسي أنني لا أعرفه. ردّوا أنفسكم إلى شيء من القصد، فلسنا ضيفاً عليكم، وإن أردتم إلا أن نعيدها جذعة وأن نخاصمكم على هذه الأرض، فثقوا بأننا مستعدون».

وبعد عام من زيارة الدكتور طه لبلادنا، قدم الأديب الشاعر الأستاذ حسن عبدالله القرشي، ديوانه: «الأمس الضائع» إلى العميد، ليقدمه إلى القراء، فكتب عميد الأدب العربي المقدمة، وقال في مطلعها من الشعر القديم:

**مر الصَّبا صفحاً بساكن ذي الغضا ويصدع قلبي أن يهب هبوبها**

**إذا هبّت الريح الشمالُ فإنما جواي بما تهدي إليّ جنوبها**

**قريبة عهد بالحبيب وإنما هوى كل نفس حيث كان حبيبها**

ثم قال الأستاذ العميد: كذلك كان يتغنى الشاعر الأعرابي

في القرن الأول للهجرة، فيملأ القلوب شوقاً وحباً وحنيناً». ثم قال: وهذه نسمات من الحجاز، تبلغنا في مصر.. بعد أن طال العهد بنسيم الحجاز الأدبي، واشتد التفقد له، وملك الظمأ إليه نفوسنا التي كاد يحرقها الصَّدى. لقد سكت الشعر الحجازي.. فأطال السكوت، وأسرف فيه على نفسه وعلينا، وهو الآن يؤوب.. بعد غيبة طويلة، وينشط بعد هدوء أوشك أن يكون خموداً.

هكذا تحدث الأستاذ العميد، في مقدمة «الأمس الضائع». وذلك بعد أن زار بلادنا، وسمعنا نثراً وشعراً، بل سمع صبية يحيونه شعراً، مثل الأستاذ محمد كامل الخجا. حتى قال من حديث المقدمة.. مشيداً بالنهضة الشعرية: «ويتغنى به صبية، سمعت بعضهم في المدينة، لم يكادوا يبلغون طور الشبابش.

ويذكر الأستاذ العميد.. تغنى ابن أبي ربيعة، في بطاح مكة وظواهرها، وتغنى الأحوص في ساحات المدينة وما حولها، وكذلك العرجي، كان يفعل ذلك، بين تينك المدينتين المقدستين، حتى قال: وهؤلاء شعراء الحجاز المعاصرون.. قد أخذوا يصلون القديم بالحديث، ويردون إلى الحجاز مجده الفني العظيم». وقال: وعرفت أن قد آن لي أن أغيّر ما قلته منذ عشرين عاماً، من أن الحجاز.. لا شعر فيه. وما أكثر ما تتغير حياة الأجيال.. في عشرين عاماً.. لم يكن في الحجاز شعر ذو بال، ولكن الحجاز الآن شعراً له خطر أي خطر، يتغنى به رجال قد كادوا ينفضون عن أنفسهم ثياب الشباب» إلخ.

لقد سقت هذه المقدمة، التي مضى عليها.. أكثر من أربعين سنة، لألج منها إلى شاعر ملهم معاصر، ليس خاملاً، غير أنه لا يأبه للحياة كثيراً، ولا يلهث وراء الشهرة، وهو قد عشق الفن، ولكنه لا يتاجر به، ولا يتخذه وسيلة للظهور، وإنما يراه فناً.. وإذا واتاه غنى وتغنى وأبدع نسيجاً رائعاً، لا يحفل به ولا يعده صنعة، وإنما هو مزاج خواطر تنداح، فيهتم بها أحياناً ويهملها أحايين أخرى. رجل مزاجي الطبع، ونجده جاداً في عمله الوظيفي، في الجوازات والجنسية بجدة، وفي ديوان وزارة الداخلية، بصحفة الأستاذ إبراهيم العنقري، ثم معه كذلك.. مديراً لمكتبه في وزارة الإعلام، قبل نحو ثلاثين سنة. ذلك هو الشاعر الذي أتحدث عن بعض شعره الليلة، من خلال ديوانه المخطوط «النجوى». أقول لعل شعر السيد ماجد أسعد الحسيني.. يعرف به، لأن الشعراء المغمورين، وبعضهم شارك في هذا الإهمال، ينبغي أن يعنى بهم الدارسون والنقاد، ليظهروهم إلى الناس، ليقفوا على آثارهم شبه المنسية، لأنا أصبحنا في زمن، العناية قليلة في الاهتمام بالأدب الحي، لاسيما المطمور والبعيد عن العين، فيصبح هيناً على الخاطر.. كما يقول المثل السائر. وما أجدر دارسينا.. أن «يصلوا الماضي بيمن الحاضر»، كما يقول الشاعر.!

ماجد الحسيني، ولد ونشأ في المدينة المنورة سنة 1342هـ ودرس في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة، وتخرج فيها عام 1362هـ.

من رسالة السيد ماجد الحسيني، موجهة للأستاذ عبدالعزيز الربيع مؤرخة في 1964/7/14 وأظن أن صحة التاريخ هو 1364هـ. ولم يذكر البلد الذي يقيم فيه السيد ماجد، ولعله مدينة الرياض، لأن بعض أبناء المدينة نزحوا عنها طلباً للرزق. قال فيها كاتبها: ويسرني أن أنبئك إنني أكملت المجموعة الأولى من ديواني - تحت اسم «نجوى» وهو الآن في مدينة النسيم، ويعني بها - الطائف - ليتصفحه بعض أدبائنا، وقد وضع له أحمد حوحو مقدمة[1].

أما الأستاذ حوحو فقد قال في رسالة منه.. من الطائف إلى السيد ماجد الحسيني: طالعت «نجواك»، ووجدت فيه متعة وأعجبت به وبمعانيه الفلسفية، وكذلك اطلع عليه الأستاذ العامودي، وهو شاعر نقَّادة، ولقد أعجب بمعانيه أيما إعجاب، ولكنه يرى أن أسلوبه أقل متانة وقوة من معانيه، فيرى في القصيدة الواحدة مثلاً أبياتاً بلغت درجة عالية من حيث المعنى والأسلوب، بينما يجد بعدها أبياتاً لا تقل قوة في معناها عن سواها، لكنها تقل عنها أسلوباً، فهو يعجب بمعانيك على العموم، وينصحك أن تكثر من مطالعة كبار الشعراء، وبالأخص ابن زيدون، وذلك لتكسب أسلوبه وألفاظه الموسيقية.. أما أنا - أي أحمد حوحو -، فإني أقول لك امض في طريقك قدماً، فسيكون لك شأن عظيم في دنيا القريض. فإنه لا يوجد في المدينة اليوم من يفري فريك»[2].

ونقرأ للربيع كذلك، وهو يتحدث عن صديقه السيد الحسيني وشعره فيقول: «ولست أدري كيف تقلص الديوانان - أي نجوى وأحاسيس قلب -. وكيف اختفت نجوى وأحاسيس قلب، وتلك الثروة الشعرية الضخمة، لتحل محلها «حيرة».. في قزامتها وقماءتها»؟

ولعلي أقول، عن إعراض السيد ماجد عن طباعة ديوانه الأول «نجوى» أو - النجوى -، حتى استقرت التسمية للديوان. أن مرد ذلك في تقديري، ما أدرك من رأي الأستاذ محمد سعيد العامودي، في ضعف بعض هذا الشعر. ولعل أدباء آخرين ممن عرض عليهم الأستاذ حوحو ديوان - النجوى-، أبدوا آراء.. لم تشجع الأستاذ ماجد على طباعة ديوانه.. في محاولته الشعرية الأولى.!

ويتحدث الأستاذ الربيع عن صديقه ماجد الحسيني في إحدى مقالاته التي كان ينشرها في مجلة الرائد، بعنوان: «لقاء.. كل أسبوع». فيقول: ماجد أسعد.. شخص سعيد، فهو أديب الخلق، لطيف المعشر، ممتاز الصفات». إلى أن يقول: فماجد شخصية مرحة، يمتاز بمزية يغبط عليها، تلك هي ميزة الاستهتار بالحياة، ميزة عدم المبالاة، فهو يعيش ساعته بكل جوارحه، ويبدو وكأنه يسير في حياته علي الطريقة التي تحدث عنها الشاعر.. حين قال:

**ما مضى فات والمؤمل غيب ولك الساعة التي أنت فيها**

والربيع.. يصف صديقنا الحسيني بـ - الكاتب الشاعر -، ونثر الحسيني قليل، إذا قيس بشعره، ولا أعرف منه غير رسائل أدبية متقنة منمقة، كان يبعث بها إليَّ، لأنشرها في صحيفة - الرائد - يومئذ.

الربيع يقول: «ولو انصرف شاعرنا ماجد إلى الشعر.. لأخرج للناس طائفة من الدواوين، ترتفع بأدبنا، وتحقق له انتصارات لا يستهان بها». ولعل شاعرنا كغيره، ممن يضيق ذرعاً بالحياة، فيتلف ما ينشىء من نثر وشعر، كما فعل الشاعر الكبير حمزة شحاتة رحمه الله. وأن ذلك الشعر في تقديري نقد للحياة ومن فيها، وليس متاحاً نشره على الناس.!

ويعلن الربيع.. أنه قرأ الكثير من شعر ماجد وأعجب به، صياغة ومعاني، حتى قال: إن ماجداً في شعره نسر محلّق، وأن الأجواء الطليقة لتنتظر أن ترى هذا النسر الجبار». ويقول الربيع: إن ماجد أسعد كخالد رجب من جيل واحد، امتاز بشهوته للعلم، ورغبته في القراءة، وتعلقه بالثقافة. فلقد قرأ كل منهما كمية من الكتب.. تعد بالمئات في شتى فروع المعرفة، وكل منهما كون نفسه تكويناً صحيحاً[3].

ويصف أحمد رضا حوحو الحسيني بأنه رجع لا يبالي بالحياة، وأنه لنحالة جسمه، وعدم قدرته على الصراع، ينافح خصومه بلسانه وشعره، وإن في طبع الرجل قلقاً وتمرداً على أنظمة المدرسة التي كان فيها، ويطالب بإصلاحها، وزملاؤه.. لا يهمهم

شيء مما يدعو إليه الحسيني. وهو ناقم ساخط، لا يرضيه شيء، وأنه ذو ذكاء متقد.. إلخ. ولقد وقفت على ديواني الشاعر المطبوعين: «حيرة»، - ضياع -، في كتابي - الصخر والأظافر -، وقفة غير مطولة[4]. ومجمل القول في شعره، الذي ضاع أكثره، أنه شعر نابض بالحياة، وأن قائله شاعر ابتداعي، مجدد في ألفاظه ومعانيه وصوره ورؤاه، وكذلك الحال في نثره.

والسيد ماجد في مطالعاته الواسعة.. وكما أشار الربيع، قرأ الشعر القديم الجاهلي والإسلامي بوعي، كما قرأ الشعر المعاصر، لشعراء العراق والشام ولبنان والمهجر ومصر وتونس، وأحاط بالمدارس القديمة والجديدة، ثم هو رجل موهوب، له حس أدبي نجده في شعره النابض ورسائله الأدبية. غير أنه لم يفرغ للأدب، إلا كهواية. وذلك دأب الحياة والنوابغ فيها، حلقة متصلة، لا تكتمل في كل الأحيان، فالحياة هموم وشجن، والأدب القوي، قد يجر على صاحبه متاعب وعناء.. لا قبل له بها، والذي يؤثر العافية، يركن إلى الدعة، ويجنح إلى السلامة.!

إن الأستاذ السيد ماجد أسعد الحسيني، شاعر مجدد، ينتمي إلى شعراء المهجر.. ومدرسة أبوللو، وإلى شعراء الشام ولبنان، ولد ونشأ في المدينة المنورة، وهو في طليعة لداته: محمد هاشم رشيد، محمد العامر الرميح، وحسن الصيرفي وأضرابهم. والسيد ماجد.. ليس تقليدياً، وإنما هو شاعر مجدد، وليس انطباعياً.. ولكنه ابتداعي، يمتح من بحر دفّاق، وقاموسه

الشعري واسع، وتخييله بعيد مداه، وشعره ليس راكداً، ولكنه متموج منساب، تجد المتعة في قراءته، فلا تصدمك رتابة الشعر التقليدي المتكلف، ولا تجد فيه نبوءً وثقلاً.. كحال الشعر.. الذي ليس فيه من اسمه إلا تفاعيله وشكله الخاوي من المعاني والتجديد، وهو ركيك.. لأنه نظم لا معنى له.

كان السيد ماجد.. في وقته المبكر في المدينة، فيما يشبه السباق مع أصدقائه.. الذين ذكرت، يقرؤون الشعر العربي القديم، ويقرؤون الجديد، الذي تنقله دواوين الشعر العربية والمجلات الأدبية، وكان في الوقت سعة.. للقراءة والاستمتاع بها، وظهرت يومئذ المواهب الدافقة.. مبكرة تنظم الشعر وتتغنى به، ويتنقل في المجالس، وينشر بعضه في الصحف.. على قلتها يومئذ، قبل نصف قرن أو يزيد. وتسمع في المناسبات أصداء شعر الشباب ينداح في الساحة، وقد تراجع وانكمش شعر الشيوخ التقليدي. ولست أعني بالتقليدي.. الذي يلتزم البحر والقافية، فكثير من شعر المجددين بدأ واستمر أكثره محافظاً على معطيات مدرسة الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولكنه جيد ومتميز.. بنبراته ومعانيه وموضوعاته الوطنية، وغيرها من الشعر النابض القوي، لفظاً ومعنىً. ولكن الشعر الذي عنيت بالتراجع.. ذلك النظم الخافت، لأن الخيال فيه ضعيف، وهو أو أكثره ساذج، لا يهزك ولا يطربك.. ولا يأسرك، فهو نسيج ركيك.!

وللسيد ماجد الحسيني.. من شعره المطبوع «ديوانان»، الأول - حيرة -، والثاني «ضياع». والأول ظهر من وقت بعيد، قبل أربعة عقود. أما الثاني فصدر عن النادي الأدبي في الرياض عام 1401هـ، الموافق 1981[5].

أما الديوان.. الذي بين يدي - النجوى -، فلم يطبع بعد، رغم أنه يرجع إلى أكثر من نصف قرن. وهذا يظهر من المقدمة التي كتبها الأديب الشهير الأستاذ أحمد رضا حوحو.. رحمه الله، بتاريخ 1364/5/16هـ 1945م. ولست أدري.. لماذا لم يُخرج شاعرنا هذا الديوان في حياته ؟. وربما مرد ذلك.. أن الشاعر غير راض عنه كل الرضا، لأنه من شعره المبكر.. قبل النضوج الفكري، وأنا قد قرأت هذا الشعر، فرأيت فيه الجيد والمتوسط، فهو إذن شعر مرحلة مراهقة، فعمر الشاعر نحو عشرين خريفاً، وهي مرحلة مبكرة.. ندر من يبدع فيها. وأشهد أن الأخ ماجد الحسيني رحمه الله.. شاعر، بالمعنى الذي تعنيه هذه الكلمة. ولا أدل على ذلك من تصديه لقصيدة الأستاذ عبدالله بلخير.. المنشورة في كتاب «وحي الصحراء» عام 1355 بالتشطير ؛ ومطلعها:

نهض الحجاز وصحّت الأحلا م، ووفى الزمان فبرّت الأقسام

وكان مطلع معارضة الشاعر الشاب:

«نهض الحجاز وصحّت الأحلا م» ومشت تهز قناته الأعلام
وعلا إلى الجوزاء في إقباله ووفى الزمان فبرّت الأقسام»

ويقول كاتب مقدمة «النجوى»، إن «التشطير» يقع في خمسين بيتاً «نشر في جزءين من مجلة المنهل، حتى إن صاحب المنهل شك في قدرة هذا الفتى الصغير.. أن يصنع ما رأى، فأخذ - كما يقول كاتب المقدمة -، في اختبار الطفل الذكي، والمتوهج العقلية، حتى إذا اقتنع الأستاذ الأنصاري، وهو الحريص وذو الخبرة، بقدرات فتانا، نشر التشطير، وهو معجب بما رأى وقرأ وعرف.

وحين أرجع البصر.. في تسميات شاعرنا لدواوينه الثلاثة، أدرك أنه يجنح إلى تسميات منطلقها نفس حائرة.. قلقة، ولقد عرفت الشاعر، عبر لقاءات شتى سريعة، فرأيت فيه هذا القلق والحيرة، رغم أنه ينتمي إلى أسرة محافظة، وأبوه كان يحفظ الكتاب العزيز، وكان يعلم الصبية.. في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة القرآن وحفظه سنين طويلة. غير أنها حال شاعر.. لذلك لا نستغرب القلق في هذه النفس، التي قرأت ألواناً من الأدب القديم والحديث، خاصة الشعر، وعاشت الحياة بأبعادها المختلفة، وتنقلت بين المدن في وظائف شتى. وخالطت أخياف الناس.. وما يضطربون فيه، من خلال تعايشهم وتعاملهم. ولا ريب أن القلق سمة في أنماط من الشعراء ذوي الحساسية، وهو كذلك نتاج صراع نفسي وحرمان، ورؤى الشاعر المتحفز في الحياة، تختلف عن غيره.. ممن تقل دوافع نفوسهم، لأنها أقل توهجاً، وأكثر استقراراً، وأقل اكتراثاً بمتغيرات الحياة وشجونها وهمومها!

و«النجوى»، وهو اسم الديوان.. الذي بين يديّ، اسم من المناجاة و - السر، والمُسارون من القوم، وأسرار الحديث. و- أصابته النجواء - حديث النفس ونجواها. وحين نقف على إهداء الديوان.. نجده:

**... يا حب**

**... فيك بعثت أول نغمة وتفجرت من بعدها أنغامي**
**وطفقت أرسل في الجمال بدائعي ونزلت في شفتيٍّ بالإلهام**
**فإذا بعثت إليك أول قطفة فلرعي - سالفة - وحفظ ذمام**

إذاً.. كما توقعت، فإن هذا الديوان، أول إنتاج الشاعر، فهو قد قال في الإهداء، إنه «أول قطفة». وإلى الحب يبعث بأول نغمة، وبعدها تفجَّرت أنغامه، لأن الجمال.. جذبه، ذلك أنه مغرٍ. والحب أنطقه بالشعر، إذ ألهمه، لذلك خاطبه معترفاً بفضل البادي، وللوفاء بالذمم.. في هذا التلاحم.

وبعد الإهداء، نجد كلمات، عنوانها: «بين يدي القارىء» يقدم بها شعره، وقد قال في السطرين الأخيرين.. من هذه الكلمة القصيرة: فإن رأيت أيها القارىء شيئاً راق لك أو أمراً لم يتناسب مع ذوقك، فاعلم أن من سطّر هذه السطور بشر لا يعصم.. ثم اعلم أنما هذه الأوراق خطوة في طريق الفن وتمهيد مهم». ومن المؤكد أن هذا التعبير.. كان في وقت مبكر، لذلك جاء تلقائياً، ليس مُنمنماً ولا منمقاً، وقد رأيت لاحقاً.. أن نثر الشاعر، الذي

كان يكتب به كلمات.. نشر بعضها في صحيفتي - الرائد - قبل نحو أربعة عقود، نمط فني راق، لأن لغة الشاعر ارتقت، بعد أن اغترف من مناهل الثقافة الكثير، لأنه كان نهم القراءة، وكان يختار ما يقرأ، من جيد النظم والنثر، والأدب المترجم، وينساق وراء الخيال الرفّاف الخصيب، لأنه شاعر، يعنى بالتخييل، لأنه رافد كبير للشاعر الملهم الموهوب، أعني شاعر الطبع.. وليس شاعر الصنعة.

وفي مطلع الديوان.. مقطوعة، عنوانها - شعري - يغرس الشاعر في شعره شيئاً من ألم الهوى والشوق، بل إن شاعرنا ينضح فيه دمعه وشكواه، ويردوه وهو حزين مهموم، وهذا الشعر سيبقى ذكرى عبر الزمن، فتجد فيه الأجيال صدىً لنفوسها اللاغبة، ذلك أن القريض الحق خفقات حرة وحرى.. من الروح، ينقلها بيان دافق، يعكس أفراح وحزن النفس، من خلال نقل بعض الفنون.. إلى الوجود، وهو تصوير للحياة وما يضطرب فيها.. مما يفرح ويحزن. اسمعه يقول عن شعره:

**أحمِّل عني الشعر بعض لواعجي ... وأسكب فيه دمعتي وأنيني**

**وأنشده ولهان رجعاً موقّعاً ... يرتله قلبي بخفق شجوني**

**وأسْطرُه ذكرى تظل على المدى ... تطالع للأجيال وقْع رنيني**

**وما الشاعر إلا نبضة الرّوح حرّة ... يترجمها عنها بيان مبينِ**

**يصوِّر من أفراحها وشجونها ... ليحمل للأكوان بعض فُنونِ**

أما قصيدة «الغرام الأول»، فإنها - من ذكريات الدراسة والتعليم.. وزهرة العمر، ونضرة الشباب - كما سجّل الشاعر في تقديم هذه القصيدة، ومطلعها يرتبط بعنوانها، وما يفرزه الغرام.. من آلام وحرمان وشكوى - وذكريات - وحيرة.

**خذ من حديث صباباتي ولوعاتي ذكرى غرامي وذكرى وجديَ العاتِي**

وهو محق.. في عجز البيت التالي، حين يقول:

**أيام أوّل عهدٍ بالهوَى حدثاً وأطيبَ العُمْرِ أيّام الحدَاثاتِ**

ومرد ذلك أن أيام الصّبا، فيها الكثير من العبث واللهو وعدم المبالاة:

**أيام لا المرء مأخوذ بهفوتهِ وليس يُسأل عن ماضٍ وعن آتِ**

فهو في مرح وفرح، لا يدرك من هم الحياة سوى أن ينال رغائبه وما يبهج نفسه ويسليها.

**جذلان لم يدر من همّ الحياة سِوى إشباع رغبتهِ كلّ المسرّاتِ**

وشاعرنا ذو لسان طلق ذلق، وذلك لأن قاموسه واسع، فهو لا يسوق، في أكثر الأحيان في شعره ألفاظاً مبتذلة ميتة، ليكمل بها شطرة، أو يختم بها قافية، وإنما هو ينتقي كلماته البليغة، ذات المعاني والرنين، لأنه يكتب شعراً، يرجو أن يبقى، لتقرؤه الأجيال وتحفظه الأيام، أو يبقى معها.! ودنيا شاعرنا أشبه بعود الطيب، الذي يضوع حين يحترق في الموقد.

دنيا من السِّحر ما فيها سوى فتنٍ يا طيب ذكوتها من بين ذكْراتِي

ويشبه الشاعر سني الصّبا والفتوة.. يالدهر الذي لا يهرم ولكنه يتجدد، وتتجدد معه البشاشة، لأنه بعيد عن الكدر والهموم، وهو مرحلة طلب العلم والدراسة.

عمرٌ هو - الدهرُ - ما شِيبتْ بشاشتُهُ عهد الطُّلاب وأيامُ الدِّراساتِ
أغدو، وأذهب لا همٌّ يُكدِّرني نشوان بين زَمَالاتي ولذَّاتِي

لكن أيام الشاعر، والأيام أغيار، لا تدوم على حال واحدة، وتلك النفس الأدبية الشامخة، التي لا تبالي، جدّ عليها.. ما كبح جماحها، فلانت قناتها، وأخذت تصور الجمال وبهاءه وإسره ومرحه ومفاكهاته، وتلك تأثيرات الهوى وسيطرته وقواه، التي تقلب القوى ضعفاً وهزيمة، فالهوى سلطان، والجمال طاقة غلاّبة خارقة، حين يُصادف من يأسره بسحره وهيمنته.

أبي نفسٍ فما لانت ولا وهنتْ حتى بليت بظبي راضَ إعْنَاتِي
ربْع القوام مريض الطَّرف - لا سقماً حلو الكلام لطيف في الفَكَاهَاتِ
في سمرةٍ - كطلوع الفجر - رائقة سبت فؤادي فلا ينجو بإفلاتِ

وأصبح الشاعر أسير الجمال.. لا يلوي على شيء، ولا يستطيع السُّلو، وذكرتني غيرته حتى من النسيم العليل، بغيرة الشاعر الغزل الرقيق «البهاء زهير»، الذي يقول:

فيا نسيم الصبا أنت الرسول له والله يعلم إني منك غيران

والسيد ماجد في - غرامه الأول -، تكبّل وغرق، بعد أن كان حراً، لا يأبه لشيء، والهوى كما قيل أوله المزاح، وآخره شبيه بالمنايا. ودعونا نستمع إلى صور وتصوير الشاعر لحاله.. ولمن يهوى، ثم أن - دوام الحال من المحال -؛ كما يقال. فلم تدم سويعات الهناءة والرضا، وذلك طبع الحياة والأيام. ولعل الهوى.. لا يترك فرصة للمرء أن يتأمل ويقدّر، قبل أن يَقدُم ويغامر، لأن تياره جارف، أشبه بالسيل الهادر، الذي لا يبقي ولا يذر. وحين يصحو من صدمة التخلي والبعد، في تلك المفاجأة المباغتة، يأخذ في الشكوى والأنين.. والبوح بما آلت إليه الحال من جدب وإمحال، بعد ربيع يانع، في ربوة خضراء مزهرة، تضوع بالشذا.. في هيام دافق، لا يأبه لما حوله، وكل ذلك من صور الحياة.. عبر تاريخها الطويل، وتاريخ البشرية التي تضطرب فيها ؛ في حالاتها.. التي ليس لها فيها خيارات. ودعونا نمضي مع شاعرنا في حديثه، والأمور تنقلب به.. بين مدّها الشائق السندسي العبق، في أحلام، أشبه بأحلام شهرزاد، وبين صحو فجائي، تتغير فيه المعطيات، فيكون الجزر والمحل وضبابية المناخ المتغير، لنقرأ ما يلقي به الشاعر إلينا ؛ ونحن نقرأ شيئاً من آثاره.. بعد أن ودع الحياة وأهلها.. قبل عامين، وقد عانى من السقم ما يحزن، رحمه الله.

| | |
|---|---|
| علِقتهُ راغماً من حسن عشرتهِ | وطيب ما كان يبدي من مواسَاتِي |
| إن غَيتُ يسأل عنّي ما ألمَّ به | وما الذي كان مدعاةً لغيباتِي |
| وإن حضرت نحىَ جنبي يؤانسني | وليس يغضب من جفوي وزلأتِي |

حتّى غدوت ولا أسطيع فرقته        مولهاً فيه لا أصغى لعذلاتِي
أغار إن صافحتْه الريح ساريةً        أو صعَّدته عيون من صَحاباتِي
أحنو عليه ولا أسلو مودَّته        وقد تمكَّن حتى من خيالاتِي
لا أستكين إلى إلفٍ سواه ولا        أبغى به بدلاً بين الأخواتِ
وبات بادلني بالود ؛ يالهوىً        يرعاه قلبان من بين المودَّاتِ
ما فرصة سنحت إلا وقد قطفت        منها يدانا - جناها في الصَّباباتِ
يا حسنها من سويعات مضت وعفت        وخلَّفت لفؤادي حرَّ حسْراتِ

* * *

وفرّق الدَّهر شملاً كان مجتمعاً        من غير رُحمى لدمْعاتي وأنَّاتِي
هو استمالته دنياه بزخرفهَا        وعصبة من صحابٍ أهل رغْباتِ
ورحت غرقان في فنِّي وفي كتبي        «وخلفتنا الليالي بعض أشتاتِ»
عجبت والدَّهر لا ينفكُّ ذا عجبٍ        كيف استحال هوانا حلْم هجْعاتِ
ورحْت أزجر نفسي في غِوايتهَا        حتَّى استكانت إلى صبري وعزْلاتِي
فلا الجمال يسبيني برنقهِ        ولا الغرام سوى إحدى الضَّلالاتِ

هكذا انتهت الحال بالشاعر، بعد فشل تجربته الأولى، فآب وأنكر ما كان فيه.. بعد تلك الصحوة غير الإرادية منه، ولكنها الأيام، وما تحمل في ثناياها.. أفجعته، حين صحا مكرهاً، ورأى ما أفزعه وروّعه، فلملم أشتاته ومزعه، وأنحى على نفسه الأمارة باللائمة، لأنها غوت، ثم بعض الصدمة تراجعت جريحة دامية مهزومة.. تأسو بقاياها. ولست أدري، ولا أريد سبق الأحداث،

هل ارعوى الشاعر من تجربته الأولى.. فأعرض عن الهوى، أم أن النفس تدندن مرة ومرة، لتدور مع الحياة في غوايات الهوى وعذاباته المرة - الحلوة ؟ لست أدري.!؟

من خلال تقليب صفحات ديوان - النجوى -، للسيد ماجد الحسيني رحمه الله، الذي لم ينشر بعد، وجدت أمامي قصيدة عنوانها: «سبحانك تبت إليك»، وبجانب العنوان.. كتب الشاعر هذه الكلمات: «إلى الله الأعلى.. أرسلها توبة وعود».

وخلال قراءة.. هذه القصيدة الجامعة، في نسيجها ومعانيها وصورها وتراكيبها، تذكرت قصيدة، بل ملحمة شعرية.. للشاعر الغنائي الرومانسي، علي محمود طه، عنوانها: - الله والشاعر -، نشرت في ديوانه «ليالي الملاح التائه».. جاء في مقطع من مطلعها قول الملاح:

**لا تفرقي يا أرض لا تجزعي**

**من شبح تحت الدجى عابري**

**ما هو إلا آدمي شقي**

**سموه بين الناس بالشاعر**

وخلال أو بعد استعراض.. قصيدة - التوبة - للحسيني، أعوج على مطولة الشاعر الملهم.. صاحب «الجندول»، التي يستعرض فيها ما ينتاب الإنسان من اضطراب وهموم وقلق وحيرة وضياع وشقاء.. في حياته كلها. وقد وقف الأستاذ

العميد، الدكتور طه حسين على هذه الملحمة، في الجزء الثالث.. من كتابه «حديث الأربعاء»، وحاور الشاعر حواراً جاداً ورفيقاً، في معنى.. تعبير الشاعر: «يعرق حد السيف من لحمه»، وقال الدكتور طه إنما الذي يعرق هو العظم، ورد على الشاعر في قوله: «ومنك يارب أخذت الأمان»، فقال الكاتب الناقد البصير: «متى وكيف وأيان.. أخذت الأمان من الله ؟».

ودعونا.. نر شكوى شاعرنا الحسيني، وهروبه إلى ربه.. معلناً التوبة والأوبة، وهذا الحوار من طرف واحد.. هو الشاعر أو قل الخطاب الشعري، في هذا التوجه الشاكي، نادماً على ما كان منه.. في أيامه الخوالي، من إسراف على نفسه، وحين صحا، لجأ إلى خالقه.. في هذا التضرع بصوت عال، يرجو الرحمة، ويستجير من العذاب والعقاب، ولندع الشعر يتحدث، فهو منطقي العرض.. لحاله، وما انتابه من كرب وضياع وخوف وشتات.

**ربّاه قد ضقت بهذا الوجود**

**وجئتك المستغفر التائبا**

**لم ألق بين الناس إلا الجحود**

**والأمل المستضحك الكاذبا**

هذه بداية الخطاب، شكوى وعودة إلى الله، وأنه في مسار حياته واختلاطه بالناس، لم يجد إلا ما يكره، ولعله كان غافلاً لما

كان فيه، إلى أن صدم بما حوله، فأفاق، وغيّر مساره، ورجع يلتمس العفو من الرؤوف، فاراً من هوى.. عاش فيه بعض الوقت، حتى أدركته الصحوة، فتقرب إلى الرحمات، علّه ينال أجر العائدين إلى سبيل الخير والهدى والعفو.

**إليك وجهت بقلبي الذي**
**شط على حكمك في جهله**
**وجئت للإثر به أحتذي**
**مسترحماً عفوك في قتله**

عاد الشاعر بقلبه، يرجو الغفران، قبل أن يضيع ويموت القلب، الذي وصفه الحديث الشريف.. بأنه مضغة في الجسد «إذا صلحت، صلح الجسد كله، وإذا فسدت، فسد الجسد كله».

**أنت الذي صورتني كائناً**
**أغدو على أرضك في نعمتك**
**كيف إذاً تدفعني لاعناً**
**وكنت قبل اليوم في رحمتك**

شعر.. يحمل نمطاً من الجدل، فالمجادل - بكسر الدال - هو الشاعر، والمجادل - بفتحها -، هو الشاعر نفسه، كما فعل شاعر الجندول في عرضه في تلك المطولة الجامعة، وكان في حديثه وخطابه.. يسلك الدرب عينه، كإنسان، وجد في هذه الحياة،

وسط موج كالجبال، أخذ يصارع فيه، ليحيا أولاً، وليسلم ثانياً، ولينجح ثالثاً، وليسعد وينجو. وذلك الهدف.. في خاتمة المطاف، لأن له نهاية حتمية، وكل ذي عقل.. يفكر في الزاد، لأن السفر طويل، والعقبة كؤود، والظهر مثقل. ونتابع مع الحسيني إنشاده:

**كيف أقوى على نقمتك**

**أنا الذي ضاقت به نفسه**

**أخرجني آدم من جنتك**

**وحاق بي، ما بعده نحسه**

هكذا.. يمضي السرد الشعري، وهو أشبه بالسرد القصصي والروائي، مع الفارق في شكل الطرح.. بين الشعر والسرديات الأخرى، لأن لكل منهما مساره، وإن التقيا في المحصلة والنتيجة، ومعطيات الإيقاع.. قد تختلف في هذه الأنماط عبر إنشاءاتها وسبل مساراتها، وتأثيرها في المتلقين، وقدرة المنشىء على ذلك، وما قد ينتابه شيء من إخفاق ونجح، تؤديه الثقافة والموهبة، وحتى الصياغة.. لها إجادة وخصوصية، وكذلك سبل التقديم. كل ذلك قدرات متفاوتة.. عند الذين يمارسون الكتابة، شعراً، وقصة ورواية.

أرى في مسار السيد ماجد الحسيني في هذه القصيدة، عرضاً لمسار حياة كائن إنساني، والشاعر أكثر قدرة على إلقاء خطابه وكذلك الكاتب. وهو التوجه نفسه.. الذي نجده عند الملاح

التائه في تلك المطولة، التي أشرت إليها آنفاً. والنمط نفسه في توزيع مقاطع القصيدتين، وتغيير القوافي.. بعد كل مقطع، ليمتد هذا النسق الشعري المتماوج، في بناء هيكله ورسمه وإيقاعاته، التي تغري القارىء والمنشد معاً، في هذا التقديم النموذجي، ولا أقول جديداً، غير أن التوزيع، الذي يشبه التوزيع الموسيقي، من خلال «جوقة» متلاحمة.. قادرة على إتقان عرضها، وفق قيمة المغنى وما يلقى فيه ويعطي جواً، يحفل به المشاهد والمستمع، ويبقى مع الأيام، مثل السيمفونيات، لأن العازفين فيها.. مجيدون لفنهم وقدراتهم وأدائهم، فهم عباقرة في فن راق ومتقن، لذلك بقيت آثارهم، تأسر ذوي الأذواق.. والحس المرهف. ونسير مع سبح الشاعر الحسيني.. في هذا الشعر النابض، لأن فيه مقومات قيمة الفن الرفيع.

**أنت الذي تبت على آدم**

**بعد الذي أخطأ في جنته**

**فلتنزل اليوم على ظالم**

**رحماك، كي يأمن في توبته**

أكبر الظن.. أن شاعرنا الحسيني، أثرت فيه القصيدة «الله والشاعر» لعلي محمود طه، وليس تأثيراً سطحياً، ولكنه عميق وقوي، لذلك.. نسج على منوالها هذه القصيدة التي نقف عندها، في تأمل وسرح، لأنها خليقة بالوقوف حيالها، فهي قوية، بليغة

ومتميزة في نسيجها ولغتها وسردها.. في تماسك بناء فني، لا يحس القارىء الفطن بقلق أو ما يدعوه إلى قلق في إخلال فني.. لا يتجاوزه الحاذق الواعي، لأن الفن فيه ارتقاء بالذوق، وإمتاع للحس، وهو قبل ذلك موهبة وقدرات وعبقرية.

**قد جاء يرجو الصفح عن ذنبه**
**بعد الذي جرَّ به في الأنام**
**يا عالم الأسرار من قلبه**
**خذه إلى نورك من ذا الظلام**

دعاء ورجاء وأمل وخوف، ورجوع.. إلى قيوم السموات والأرض. لعله بفضله ورحمته، يصفح ؛ وهو الذي يغفر الذنوب جميعاً، ويعفو عن السيئات. ويقبل التوبة عن عباده - غفّار - وعفوّ.

**مدّ إليه يدك المنقذة**
**وكفر اليوم على ما جنى**
**فإن يك الشيطان استحوذه**
**قد جاء بالتوبة مستعلناً**

ونمضي في عرض أبيات قصيدة «التوبة»، والأستاذ ماجد، قد قرأ شعر علي محمود طه.. في وقت مبكر، في المدينة المنورة، هو ولداته الشعراء والأدباء، كما قرؤوا شعر المهجريين،

والسوريين واللبنانيين، والعراقيين، وجماعة أبوللو، لذلك.. فهم قد تأثروا في بداية حياتهم بما قرؤوا، إلى أن استدّت سواعدهم، وصلبت قنواتهم، فاستقلوا في تفكيرهم، وأكبر الظن.. أن السيد ماجد لم ينشر ديوانه هذا، لأنه «باكورة» شعره، فما أراد وقد نضج، أن يخرج شعراً.. يحمل طابع التقليد والتأثر والمعارضة، والنقاد يشترطون في المعارض.. أن يتفوق على سابقه، وإلا فلا قيمة تذكر لمعارضته، لأنها لم تضف جديداً. ونتابع عرض قصيدة التوبة:

**إن أنت لم تبسط له في الرجا**
**يوشك أن يأخذه غمّه**
**وموشك إن لم يجد مخرجاً**
**يطول في نكسته سقمه**

ورغم أن الشعر جيد في معانيه وسلاسة لغته ونسيجه، عبر خطاب واضح جلي، أفرغ فيه الشاعر.. ما يعتمل في نفسه، إلا أنه لم يبلغ مستوى قصيدة علي محمود طه، وليس هذا عيباً، لأن شاعرنا.. تأثر في وقت مبكر بما قرأ، فأعجبه ذلك، فأخذ يحاكي، ويحاول جاهداً.. أن يقدم فناً ذا قيمة، يرضيه ويرضي قارئه الواعي، والمتذوق لفن الشعر الراقي. وحين نرى أن تاريخ مقدمة الديوان – النجوى –، 1364/5/16هـ، فهذا الشعر يفترض.. أنه نظم قبل عام أو عامين، وعمر الشاعر يومين لم يبلغ أو لم

يكمل عقده الثاني، فهو إذن يافع، وتلك السن التي تقدم شعراً كهذا، لهو دليل النبوغ والنجح، ووقد الموهبة الشعرية المتحفزة الدافقة.

**يا غافر الذنب، إذا أنت لم**

**تأخذ به، من بحره اللاطم**

**يوشك أن يذهب بين الألم**

**في حيرة المستنكر الآثم**

مناجاة الشاعر متصلة.. إلى ربه، بعد أن أعلن التوبة إليه، وفي كل مقطع من هذه القصيدة المتدفقة المعاني والرنين، من واقع وزنها وأجراس كلماتها، ضاجة بالإنابة واللجوء، وبث الحيرة والخوف من العقاب، وإعلان الإثم، رجاء أن يتقبل الله التوب والأوب.

**والذنب مهما يعل بنيانه**

**يحول في التوبة بعض الهباء**

**والقلب مهما شط طغيانه**

**إليك رجعاه، وفيك الرجاء**

* * *

**وأنت من عودنا صفحه**

**وصابر العبد، عسى يرجع**

ولـم يـزل يـنـفـحـنـا نـفـحـه

مـادام فــي أكــوانــه طــيِّــع

تتالى هذه النجوى.. على هذا النسق، في ابتهال خافق، إلى الله، ليجود بالصفح، إنه جواد كريم. وليس للعبد المذنب الضعيف، إلا أن يرفع أكف الضراعة، لأنه لا منجأ، ولا ملجأ من الله.. إلا إليه، ورحمته وسعت كل شيء، وقد تعودت أن أمهد للمقاطع الشعرية، شارحاً بعض معاني ألفاظها، غير أن هذه القصيدة في رأيي واضحة، فهي ليست في حاجة إلى تقريب إلى القاريء، لأنها قريبة جداً منه، فألفاظها سهلة ميسورة، لا تدعو إلى جهد وإلي عناء في فهمها، وهذا الشعر من السهل الجميل، في نسقه ومعانيه وهدفه الجلي.

يبيعني الصاحب في نفعه

لـشـهـوة جارفـة.. طـاغـيـه

والودّ قد يسعى إلى قطعه

لــزلــة واهــنــة.. واهــيــه

وفي سياق التوبة والأوبة، يعرج الشاعر في شكواه من الناس، فالصاحب يخسر صاحبه، من أجل منافع زائلة، وقد عبر الشاعر عن ذلك بالبيع، فكان في النفس حرقة وحزن أليم، حتى تصل الحال إلى القطيعة، إذا بدر من الطرف الآخر خطأ عارض، على حين أن الوفي.. يمنح قلبه، ويقدم المروءة والحنو، وبعد ذلك

يلقى سوءً، ويفشي صديقه أسراره إلى أعدائه، كما نقرأ في المقطع التالي:

**أمنحه قلبي، وأحنو عليه**

**فلا يرى مني سوى السيئات**

**وطالما أودعت سري لديه**

**فبات سري ذائعاً للعداة**

ويبوح الشاعر بما في نفسه، بأنه يخالف هواه.. من أجل صديقه ورضاه، ومع ذلك، ينكر الجميل، ويتنكر للمعروف، ويذهب العرف ضياعاً، ويظل الشاعر يفي.. لأنه فطر على الخير والإحسان، ومقابلة السيئة بالحسنة.

ويشير الشاعر في المقطع التالي إلى حلم القوي العزيز على عباده المذنبين، ولم يعجل بمؤاخذتهم على ما كسبوا، ولو فعل ما ترك على الأرض مذنباً. وهذا تصديقاً لقول الحق: ﴿ **ولو يؤاخذ الله الناس بما كسبوا ما ترك على ظهرها دابة، ولكن يؤخرهم إلى أجل مسمى**﴾. لكن الناس لا يصبرون.. على ما يحل بهم. ويصف الشاعر في المقطع التالي رحمن الدنيا ورحيمها، وفضله وإحسانه، حتى يقول الشاعر إنه.. ليس في الكون من آثم مثله»، ولكن الله يمن على عباده، لأنه أرحم الراحمين.

**وأنت رباه الذي تصبر**

**لو شئت، لم تبق على المذنبين**

**صبرت للذنب.. الذي أصدر**

**والناس مني؛ أصبحوا قانطين**

حقاً، فإن الحق سبحانه وتعالى فضله لا حدود له، أملاً في عودة العاصي والظالم لنفسه ولغيره.. ليجد لذنبه غفّاراً، رؤوفاً رحيماً بعباده. ولذلك جاء في الكتاب العزيز: ﴿ **ولو يؤاخذ الله الناس بظلمهم ما ترك عليها من دابة**﴾، غير أن الخلق سريعو القنوط والحكم الذي يحيد عن طريق الحق، لأنهم خلقوا من عجل. أما الخالق.. فإنه غفار الذنوب جميعها، لاسيما حين يتراجع الإنسان ويندم على ما اقترب من حوب، فإنه يجد أمامه غفّار الذنوب، الذي.. يعفو عن كثير.

**رباه ما مثلك من راحم**

**يا موئل العطف، وأهل الحنان**

**وليس في الأكوان من آثم**

**مثلي، وأنت الرب ذو الامتنان**

والآن نقف على بعض نصوص مطولة «الله والشاعر»، لعلي محمود طه، وهو في تقديري أسبق من السيد ماجد الحسيني.. في قصيدته التي قرأت أكثرها آنفاً: «سبحانك تبت إليك». لنرى الشبه بين النظمين، الذي قلت.. إن قصيدة الحسيني محاكاة لتلك، والقصيدتان تسيران في فلك واحد، هو الإنسان.. وما ابتلى به وامتحن في هذه الحياة، غير أن نفَسَ «الملاح التائه»

أبعد وأطول وأعمق، فهو يغوص في شؤون شتى.. في فلسفة الحياة، وما قدر علي الإنسان، ويذهب إلى الجنة والنار، ويجادل في أمور شتى، يظهرها شعره.. الذي سنقف على بعضه لتكون المقارنة من قريب بين الشاعرين، في هذا السبح الشعري الرائع، لأنه فن من أرقى الفنون.. إذا كان شعراً بحق. أما إذا كان نظماً، فلا يعول عليه، ولا يؤوبه له.! وعلي محمود طه، شاعر مصري.. من المنصورة، توفي عام 1949م وله شعر رومانسي غنائي جميل، وهو رجل مهندس، ولكنه عشق الشعر فبرع فيه. وهو صاحب قصيدة فلسطين، التي أنشأها عام 1948. ومطلعها:

**أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا**

وكان ينشر شعره في مجلة الرسالة.. لصاحبها أحمد حسن الزيات ومجلة أبوللو، وشعره مطبوع في مجموعة كاملة. وقد كنى الشاعر نفسه بـ «الملاح التائه»، فهو رجل ترحال في فضاء الله الواسع يذرعه ؛ ولقد تحدث عن بحيرة «كومور وفينسيا في إيطاليا» و«كان» في فرنسا، ونهر الراين في ألمانية. وفتن بجمال الطبيعة وبهائها، وهو يسبح في كون الله العريض.

يقول الشاعر الملهم.. علي محمود طه، في إهدائه ديوانه – مجموعة أشعاره –، المطبوع عام 1972، بدار «العودة» في بيروت:

**«إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول!**

**إلي التائهين في بحر الحياة !**

**إلى رواد اشاطىء المهجور !»**

ثم يقول شاعر الجندول في مطولته.. التي أنا بصددها، في موضوع المحاكاة: «الله والشاعر»:

**لا تعدني يارب في محنتي**

**ما أنا إلا آدمي شقي**

**طردتني بالأمس من جنتي**

**فاغفر لهذا الغاضب المحنق**

* * *

**حنانك اللهم لا تغضب**

**أنت الجميل الصفح جم الحنان**

**ما كنت في شكواي بالمذنب**

**ومنك يارب أخذت الأمان**

يلقي الملاح الحائر بشكواه العارمة.. في هذا السرد الشعري.. المتتالي، يشكو حظه، ويشكو البشر، ويعلن هذه الحيرة.. التي تلفه، فلا يجد منها فكاكاً ولا مخرجاً، ويعرض قضية كبرى، بل قضايا شتى.. في حياته وحياة الناس، يجأر بالشكوى إلى خالقه، وكأن الأبواب قد سدت في وجهه، فلا يجد

سبيلاً.. إلا أن يرفع صوته، ليسمع الخلق، أما خالقه، فهو يعرف سره ونجواه.

**ما أنا بالزاري ولا الحاقد**

**لكنني الشاكي شقاء البشر**

**أفنيت عمري في الأسى الخالد**

**فجئت أستوحيك لطف القدر**

هذه المطلولة.. لشاعر الجندول، تمتد أبياتها، عبر هذه المقاطع المختلفة القوافي، في سرد متصل، ومن خلال عنوان هذه القصيدة: «لله والشاعر» يدرس الدارس لها، ويدرك قارئها توجه الشاعر بهذا الخطاب، الذي تتجلى فيه هذه النبرة العالية الصدى، لتسبح في أرجاء الأرض، وفي الفضاء الكوني، وتصعد إلى عنان السماء، فالأرض بما رحبت.. ضاقت بالشاعر، فلم يجد ملجأ غير خالقه، يبثه حاله وشكواه العارمة، عسى أن يجد الملجأ والأمان، والرحمات التي ترفع عنه أعباءه وهمومه وآثامه وبؤسه الذي فيه، وإلا فإنه الضياع والحرمان، يحيقان به، فتتحطم آماله ؛ ويضيع في أدران الحياة وأشجانها وهمها الدائم الراجف.

**تمردت روحي على هيكلي**

**وهيكل الجسم كما تعلم**

**ذاك الضعيف الرأي لم يفعل**

**إلا بما يوحي إليه الدم**

ويمضي في سرد رؤاه.. وما ينتاب نفسه من رعب وذل وخوف عارم.

**يعرق حد السيف من لحمه**

**ويحطم الصفوان بنيانه**

**وينخر الجرثوم في عظمه**

**ومنه ينمى القبر ديدانه !**

ويمضي الوصف الدافق، في هذا العرض المتراكم، كأنه يقص سيرة إلي الملأ، رغم أنه يتوجه بهذا الخطاب الشعري إلى الله، جل في علاه، والسرد.. يعني الشاعر نفسه كإنسان تائه وضائع في الكون والحياة.

**ما هو، إلا كومة من هباء**

**تمحقه اللمسة من غضبتك**

**فكيف يثني الروح عما تشاء**

**وكيف يقوى ؟ وهي من قدرتك**

ولقد قلت وأنا أستعرض شعر السيد ماجد الحسيني، إن القصيدة التي وقفت عليها، وعنوانها: «سبحانك تبت إليك» تجاري هذه المطولة.. لعلي محمود طه، كأن الشاعر الحسيني قرأها فتأثر بها، ثم أخذ يحاكيها، لأن نفسه وجدت استجابة بما اعتمل فيها من الملاح التائه.

**تقول روحي إنها ملهمه**

**فهي لما قدرته متبعه**

**فلتجزها اليوم بما قدمت**

**وإن تكن مما جنته براء**

ويتحدث الشاعر عن نفسه في هذا السرد المباشر، عبر خطابه الشعري.

**الخير والشر بها توأمان**

**والحب والشهوة في طبعها**

**حواء والشيطان لا يبرحان**

**يساقطان السحر في سمعها**

ويحلق الشاعر علي محمود طه في نجواه، وهي تلتقي مع نجوى شاعرنا الحسيني، فكل منهما شاعر بذاته وبما حوله.. في هذه الحياة المضطربة.

**أفي سبيل العيش هذا الصراع؟**

**أم في سبيل الخلد والآخرة ؟**

**وهؤلاء البائسون الجياع**

**تطحنهم تلك الرحى الدائره !؟**

ويتنقل في سرده، بين الدنيا والفناء والآخرة، يضطرب فيما حوله من خلال رؤاه، لا يدري.. ما المصير، وما المحصلة !؟

**أيصبح الإنسان هذا الرميم**

**والجيفة الملقاة نهب التراب**

**أيستحيل الكون هذا الهشيم**

**والظلمة الجاثم فيها الخراب ؟**

جدل.. بمنطق الجدل، في شيء من استغراب وذهول وقلق نفسي، عن المصير والمآب، كل ذلك يشغل الشاعر ويفزعه إلى حد الهلع.

**لمن إذن تبدع تلك العقول ؟**

**أفي الردى تدرك ما فاتها**

**أم في غد تثوي. بتلك الطلول**

**ويسحق الدهر يواقيتها ؟**

* * *

**وآسفاً للعالم البائد**

**ليس له مما يرى مهرب**

**على رنين المنجل الحاصد**

**مضى يغني.. وهو لا يطرب**

كيف يطرب.. وهذا مصيره، وما سيؤول إليه، وليس له من الأمر شيء، نهاية ومصير وذوبان العقل والبدن والكيان كله.. في التراب !

وحين رحل الشاعر الملهم علي محمود طه، رثاه الأستاذ أحمد حسن الزيات[6]، فقال: من هذا الشاطىء، شاطئ المنصورة، ركب الملاح زورقه الهائم، ثم مخر به العباب، تارة يختفي، وتارة يظهر. فإذا اختفى غاب مع «الأشباح والأرواح»[7] في جزر الأرخبيل وعلى جبل الأولمب. وإذا ظهر.. شوهد على سواحل كليوبطرة، يردد اللوعة والأنين، أو على جندول البندقية.. يُرّجع الشوق والحنين، أو في بحيرة كومو، يمجد الحب والجمال.. في صور الناس ومجالي الطبيعة. وكذلك كان في كل بحر يجري فيه، وفي كل ساحل يدنو منه، يرسل الأنغام العذبة من قيثارة المرح، ويبدع الصور الجميلة بريشته الفنانة، وينفح الصدور المكروبة بنسماته الشعرية السحرية، التي تسرّي هموم النفس، وتهوّن متاعب الحياة. نحن هنا في البلد الذي خرج فيه إلى نور الوجود. ونحن هنا في البلد الذي رجع فيه.. إلى ظلام العدم»، حتى وصل إلى قوله في نهاية مطاف الشاعر المجيد المبدع: ثم غام الأفق في وجه الملاح، وثارت الأعاصير، وسكن المجداف، وتمزق الشراع ! وفي يوم من الأيام السود، ألقي في ساحل المنصورة.. حطام الزورق، وجثة الملاح ! وفي حفرة ضيقة من المقبرة المنهومة.. ثوى القلب الكبير، وذوى الأمل النضر، وهمد الجناح المحلق». إن حديث الزيات عن صاحبه حديث ماتع، لأنه أدب عال، جميل في تصوير المراثي، لأن الكاتب مبدع. فهو يصف صاحبه بقوله: كانت لذته في أن يفعل الخير لأنه إنسان بفطرته، وكانت متعته في أن يقول الشعر لأنه فنان طبعه، كان

شعره صافي الأسلوب لأنه صافي القلب، متسق الألفاظ لأنه متسق الخلق، مشرق المعنى، لأنه مشرق النفس».

ويمضي الشاعر في حديثه.. من مطوله تلك:

**فدعه ينسى بعض ما حُمّلا**

**من نكد الدنيا وضنك الحياة**

**وأوله العطف الذي أمّلا**

**فإنه أولى بعطف الإله**

والشاعر الذي رأيناه في كثير من شعره حالماً سعيداً، يمرح في الحياة، ويغرق في لذاتها، والسعادة تملأ نفسه، وهو يسبح في الكون والجمال، لعله استيقظ.. بعد سبات طويل، فجاء بهذا النزف الشعري، يرسله في توجس وخوف وهلع من المستقبل المجهول،

**من عبراتي صغت هذا المقال**

**ومن لهيب الروح هذا القلم**

**ملأت منه صفحات الليال**

**فضُمّت كل معاني الألم**

* * *

**ما الشاعر الفنان في كونه**

**إلا يد الرحمة من ربه**

**معزِّيَ العالم في حزنه**
**وحامل الآلام عن قلبه**

* * *

**عزاؤه شعر به أهزج**
**في نغم مستعذب ساحر**
**ما يحزن العالم أو يبهج**
**إلا على قيثارة الشاعر**

ويتجدد القلق في نفس الشاعر، في هذا الهيام المترع، والخوف الذي يفضي إلى الفزع والرعب والرهبة،

**يا ضلة الشاعر أين النجاه**
**وأين أين المنزل الآمن**
**أكل واد طرقته خطاه**
**طالعه منه الرّدى الكامن ؟**

* * *

**حتى إذا ضاقت عليه السبل**
**وعزّ في الأرض عليه المقام**
**آوى إلى كهف بسفح الجبل**
**عساه يقضي ليله في سلام**

إن الذي يقرأ هذا التصوير والوصف الرائع.. للملاح التائه، يأخذه العجب، لهذه القدرة الفنية، وهذا الخيال الخصيب، الذي ينسج هذا الإبداع، في هذا التجلي، الذي يمتع القاريء، ليشغله هذا الشعر الدافق.. بالمعاني والرؤى المحلّقة، لأنه شاعر مجدد، يتقن هذه الصنعة.. في هذا الهيام الممرع، ودافعه الجمال، الذي يقسره، أن يعبر بالكلمة الشاعرة.. بما يليق بالجمال من الطموح الشامخ المدلل.!

**مررت بالبلدان مستعبراً**
**أبكي الحضارات، وأرثي الفنون**
**أنقاضها تملأ وجه الثرى**
**وكنٌ بالأمس مثار الفتون**

* * *

**يا أيها الغادون والرائحون**
**في شعب الأرض وليل الهموم**
**تمسون أشتاتاً كما تصبحون**
**والشمس حيرى فوقكم والنجوم**

ويمضي هذا السيل الدافق، من وجدان الشاعر.. الهائم في الفضاء الرحب، ويذرع الأرض، يبحث عن الهدى والنجاة، لأن الحيرة ملكت عليه نفسه، وانفتحت عليه أبواب، صعبة المسالك، ولا يدري.. أين تكمن السلامة والأمان.!؟

**يا أرض ناديت فلم تسمعي**
**أنكرت صوتي.. وهو من قلبك**
**لا تفرقي مني ولا تفزعي**
**من شاعر شاك إلى ربك**

* * *

ويخاطب نفسه، طالباً إليها أن ترجع وتتوب إلى بارئها نادمة مستغفرة، تذرف دمع الألم.

**فابتهلي لله، واستغفري**
**وكفري عنك.. بنار الألم**
**وقدمي التوبة، واستمطري**
**بين يديه.. عبرات الندم**

وهكذا دوران شاعر الجندول في أفلاك الكون، يحادثها ويحاورها، ويبحث عن مجهول، ربما لا يدري هو نفسه.. ماذا يريد، لأنه في خضم حياة، يكتنفها الغموض، فهو تائه.. كما سمى نفسه، في أحد دواوينه، ولست أدري، هل بلغ سبيل النجاة.. من خلال بحثه وسعيه، أم ظل لا يلوي على شيء يهديه طريق الخير والاستقرار، لتهدأ نفسه، وتعيش في سكينة وأمن، قريبة من قيوم السموات والأرض، فهي بذكر الله تطمئن وتثوب، وتدرك نصيبها من الاستقرار والهدوء النفسي، وتنعم بحياة

مستقرة، وارفة الظلال، حفيلة بالخير والحياة الكريمة السعيدة.! ولعل قاريء هذه الوقفة، يرى تلاقي شاعرنا الحسيني.. بشاعر الجندول، فيما ألمحت إليه آنفاً.!

وأعود إلى شاعرنا الحسيني، لنسمعه يردد في قصيدته.. «سبحانك تبت إليك»:

**وكم عصيت النفس من أجله**

**مطاوعاً ما يرتجيه هواه**

**ولم يك المحسن في فعله**

**لكن قلبي ذاهب في هواه**

وضاق الشاعر ذرعاً بما حل به من كرب ونكران وجحود، وهو يدعو ربه.. أن يفتح له ملكوت السماء فقلبه قد صدىء، مما لقي من الخلائق، غير أن الجود يظل في النفوس البريئة:

**قد ضقت بالكون، أياً منشئه**

**فافتح لقلبي ملكوت السماء**

**فطالما قلبي قد صدأه**

**نكراهم، والجود في الأبرياء**

ويعقب الشاعر.. في خطابه لخالقه، إذا كان قد عصى من أجل الناس وهوى نفسه، وهو في شقائه، ولم يطع أمر ربه.. فيما أمر به، وإنما أطاع الناس، وأطاع هواه. والآن عاد وآب، وأن ما

أمر بـه الحق هـو النـفع للخليقة، وقوله الحق والعدل، وعـدا ذلك.. باطل، ومستغق، ويحول دون المراد.

**إن كنت فيهم قد عصيت القضاء**

**في سالف الأيام.. من شقوتي**

**ولم أطع حكمك، رب السماء**

**في طاعة الناس، وفي شهوتي**

* * *

**فها أنا المستغفر التائب**

**عرفت أن الخير.. ما تفعل**

**وقولك المستحكم الصائب**

**وما سواه باطل معضل**

* * *

وتنتهي قصيدة السيد الحسيني، بابتهال وتضرع.. إلى الغفور الرحيم.. الحنّان، وأن الشاعر يعلن لخالقه في رجاء وإلحاح، أنه لا يوجد في الملكوت آثم مثله.!

**ربّاه ما مثلك من راحم**

**يا موئل العطف وأهل الحنانْ**

**وليس في الأكوان من آثمٍ**

**مثلي وأنت الرّب ذو الامتنانْ**

لقد ألمحت آنفاً.. أن ديوان السيد ماجد الحسيني «النجوي»، يعد باكورة إنتاجه وبداياته. لذلك.. فحين أضع قصيدته «التوبة»، أمام قصيدة «الله والشاعر»، للشاعر علي محمود طه، وهما متقاربتان في التوجه والشكوى والألم والندم، وبث أخطاء البشرية، نجد فوارق.. في القوة والسبك والإتقان. وأنا أؤكد أن ماجد الحسيني شاعر ابتداعي ملهم، غير مقلد، وليس ضعيفاً، ولو أنه أعطى شعره شيئاً من توجه، لقرأنا له روائع لا تقل جودة وإتقاناً عن كثير من الشعراء المبدعين.. في الوطن العربي، لاسيما شعراء المهجر، ومن جرى مجراهم، واحترب في ساحتهم. وأكبر الظن أن لشاعرنا الحسيني شعراً متميزاً رائعاً، لعله مزقه ولم يبقه للتاريخ، كما فعل شاعرنا الكبير حمزة شحاتة، وكما صنع شعراء آخرون، في ساعات غضب ويأس، لم يبقوا على شيء من روائعهم، خشية أن تجلب إليهم متاعب وعناء، لأنهم حين أنشأوا، تركوا لأنفسهم العنان لكي تكتب ما اعتمل فيها، ذلك أنهم ضاقوا بما اختزنوا، ولأن آلامهم انفجرت، فلم يستطيعوا كفها أو الحد من جموحها، فأطلقوا لألسنتهم العنان لتعبر.. بما يختلج في تلك النفوس المكبوتة، وهم هائمون في دنيا الناس والحياة، علّهم ينفسون عن نفوس حائرة، تتفوق إلي الحرية والحياة الكريمة، وتأبى الذل والهوان، لأنها خلقت حرة، ترفض الضيم وحياة الهوان والتدليس والمداجاة والصغار.!

# الهوامش

1) ص 148 كتاب مناقشات ومناوشات، مقالات للأستاذ عبدالعزيز الربيع، إصدار نادي المدينة الأدبي، 1419هـ.

2) المصدر نفسه، ص 149.

3) المصدر نفسه، ص 212.

4) الصخر والأظافر، ص ص 245-262، لكاتب هذا البحث.

5) «حيرة» صدر في (112) صفحة، طباعة دار العلم للملايين في بيروت - وله ديوان ثان: صدر عن النادي الأدبي بالرياض عنوانه - ضياع - « 173 » صفحة، عام 1401هـ.

6) كلا الرجلان من المنصورة بمصر، وكلمة الزيات نشرت بتاريخ 6 مارس 1950 في افتتاحية مجلة الرسالة، ص « 188 »، وحي الرسالة ج (3)، ص 189.

7) ديوان للشاعر.

* * *

# منهجية طه حسين

# في

# نقد أشعار المتنبي

ترجمة

**عز الدين إسماعيل**

آمل أن يحقق هذا البحث إسهاماً
فى التوجه إلى تقدير العمل الذى
قام به ذلك العالم الذائع الصيت،
الذى ارتاد الطريق لنا نحن الذين
نحاول التمثل به فى تقويم ميراث
رائع من المنجزات الإنسانية. لقد بين لنا كيف يمكننا أن نجمع بين موقف كل من الباحث العلمى ومن ينشد المتعة من خلال المشاركة فى تجربة قراءة نص قديم.

وسوف نواجه فى هذا البحث المشكلة المتعلقة بمعنى نص يبعد عنا فى زمن تأليفه ألف عام. وسوف نطرح على أنفسنا السؤال عما إذا كان أسلوب التناول الذى اصطنعه طه حسين فى كتابه «مع المتنبى» بحيث يعيننا على ملء هذه الفجوة الزمنية، ويسمح لنا بتذوق النص على نحو ما كان يُرتجى تذوقه لدى شخص كان فى حضرة المتنبى فى لحظة إنشاده للمرة الأولى.

وهذه المشكلة تتعلق أساساً بظاهرية القراءة والفهم؛ ففى وسعنا أن نشخص مواقف علماء التأويل - أولئك الذين يعنون بصحة التفسير النصى - بأنها تقع فى حدود موقفين فلسفيين متعارضين: أحدهما طوره هيرش Hirsch فى كتابه المسمى «صحة التفسير» (New Haven: Yale Univ. Press, 1967)، وكان معيار التفسير عنده هو أن المؤلف يريد إلى معنى يسميه (هيرش)

المعنى المقصود؛ وربما حملنا بهذا على أن نميز بين معنى النص - الذى هو دائم، وثابت، وغير متغير، بقدر ما هو تسجيل لوعى تاريخى - ومغزى العمل، الذى يحتمل تغيره من جيل إلى جيل، وفقاً للمنظورات التاريخية لدى أولئك الذين يحاولون الدخول فى حالة تفاعل مع ذلك المعنى. وتذكرنا هذه القسمة الثنائية بثنائية اللغة والكلام عند سوسير، أو تذكرنا - بعبارة أخرى - بالمحتمل فى مقابل المتحقق، أو بمعنى النص فى مقابل التعبير عنه فى لحظة تاريخية بعينها. وعلى هذا النحو يحاول النقاد أمثال هيرش التغلب على مشكلة المسافة الزمنية المعقدة. ولكن ينبغى لنا أز نتذكر أن هيرش لا يقدم منهجاً من أجل فهم النص فهماً أولياً؛ فعمل الناقد عنده يشتمل على عمليتين مستقلتين ومتعارضتين تعارضاً دراميا، تماثلان «لحظتين معرفيتين» متميزتين، يسميهما هوايتهد Whitehead على وجه الخصوص «مرحلة التوهم»، و«مرحلة التدقيق». يقول هيرش:

> لكى يفهم القارئ قصيدة كتبها كيتس Keats ينبغى له أن يتمثل فى خياله الموت، والمجد، والأسرار، التى تصنع فهم كيتس للحياة؛ ولكن فى وسع القارئ بعد هذا أن يخضع التكوين الخيالى عنده لنظام صارم، يكشف عما إذا كان فهمه لكيتس مجرد وهم؛ ففي التفسير يمكن أن تأتي اللحظة النقدية فى عقب اللحظة التكهنية (ص 10).

واللحظة التكهنية عنده - أو تلك التى سميت مرحلة

التوهم - لحظة غير منهجية، بل هى حدسية وتعاطفية. إنها ضرب من الاستشراف الخيالي الذى بدونه لا يمكن الشروع في أي شيء؛ فلكي يصل الناقد إلى مرحلة الفهم لابد له من أن يعمل خيالة بصفة أساسية. ولكن هذه العملية الخيالية كما يدركها هيرش لابد عندئذ من إخضاعها للنظرة الموضوعية؛ أى النظر إليها فى نطاق السياق التاريخى الذى نشأن فيه النص. وفى هذه العملية يحشد المرء كل معرفته التاريخية باللغة فى تلك المرحلة من مراحل تطورها، ومعرفته بالظروف التاريخية، بالإضافة إلى إدراك منه لسلم القيم السائد فى تلك الحقبة.

وفى مقابل المدرسة التى مثلها هيرش هناك المدرسة التى مثلها الناقد الألمانى جادامر Gadamer. هذا الناقد يرى أن هيرش ألقى على عاتقنا مهمة القيام بعمل محال، ألا وهو الفهم الكامل للسياق اللغوى والاجتماعى والتاريخى لنص بعينه. وهو يرفض - فى إطار النظرية الظاهراتية- عملية الفصل بين الذات والموضوع، ويرى فى الوعى المتحرر من التحيز ضماناً لموضوعية المعرفة، حيث ينتج عن هذا «ممارسة للغربة» تشوه حقاً ما يحدث فى التفسير الجمالى والتاريخى. وهو يرى الخطأ كل الخطأ فى كل نظرية تأويلية - وفقاً لكلمات دافيد لينج David Linge - «ترى فى الفهم تكراراً أو مضاعفة لمقصد قديم؛ أى بوصفه إجراء تتم فيه عملية إعادة الإنتاج أكثر منه إجراء منتجاً أصيلاً، يتضمن الموقف الخاص للمؤوِّل»[1] وعند جادامر «أن الفهم يظل بصفة أساسية عملية توسط أو ترجمة معنى سابق إلى الوضع الراهن؛

فهو يرى فى عملية التفسير حواراً بين كل مفسر جديد والنص أو الحدث الذى يسعى إلى فهمه».

وهنا يصف هيرش هذا المنظور بأنه «تاريخانية أصولية»، إنطلاقاً من عقيدة راسخة فى أسلوب التناول الذاتى/ الموضوعى. وهو يقف كذلك موقف المعارض لأولئك النقاد المريكيين الجدد، الذين كانوا يرون أن النص يتمتع أساساً باستقلال ذاتى.. وينظرون إلى النص دون أى محاولة خاصة لتحديد ما يريده المؤلف.

من هنا سنحاول فى نطاق هذا الإطار أن نفهم موقف طه حسين فى ملاحظاته التمهيدية والختامية على السواء فى كتابه «مع المتنبى»، وتعليقاته الفعلية على نصوص محددة. وسنبدأ بالنظر فى أهدافه المعلنة فى مقدمته، ثم موقفه فى الصفحات الختامية، مع التفكير المتأمل فى الكتاب إجمالاً. وسوف نختم بنظرة حميمة فى جانب من تفسيره لقصيدة مفردة.

وينبغى أن أذكركم أن هذه ليست المرة الأولى التى يتم فيها تقويم منهج طه حسين فى عمله هذا. لقد أتيح لى ضمن محتويات مكتبة جامعة وسكونسن المتواضعة أن أجد التحليل المتقن الذى قدمه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد فى مقاله الذى يحمل عنوان «دراسة فى كتاب طه حسين مع المتنبى»[2]. وأملى المتواضع هو أن تكون هذه الورقة لا مجرد إعادة عرض لما سبق ملاحظته بل تكملة لملاحظات الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بملاحظات من منظور يختلف بعض الشيء.

ومع أننا ألزمنا أنفسنا بتحديد منهج طه حسين فإنه لم يدع قط أنه ينشئ دراسة منهجية، بل يبدو أنه يؤكد الممارسة الحقيقية لقراءة المتنبى بقوله إنه يريد أن يكون رفيقاً للمتنبى، لا أكثر. ما الذي يوحي به إلينا مفهوم الرفيق هذا؟ إن هذه الكلمة نفسها يبدو أنها تقف موقفاً مضاداً للفصل الملاحظ بين الذات والموضوع بقدر ما تشتمل على فعل من التماهي الجزئي على الأقل مع الشاعر. ألا يحاول الرفيق أن يقاسم صاحبه كثيراً من الآمال والمطامح؟ كذلك توحي هذه الكلمة بالقيام بمحاولة للتواصل مع لحظة الإبداع التاريخية.

إن طه حسين لا يقوم بأي محاولة صريحة للتعويل على وضعه التاريخي، ويؤكد كيف أنه يجب أن يعزل نفسه عن حياته العادية. وهو يصف لنا كيف أنه يترك متاعب حياته بوصفه مدرساً في القاهرة، وكل التزاماته الاجتماعية؛ ليلوذ بجبال الألب، حيث يرغب في أن ينفرد مع المتنبي.

ومع أننا نلاحظ درجة من التماهي لدى طه حسين خلال اختياره لكلمة رفيق، فإنه يثير فينا كذلك شعوراً مناقضاً عندما يؤكد مسافة البعد العاطفي بينه وبين الشاعر. وعلى وجه العموم فإنه يشعر بأن المتنبي لا يحرك العقل والقلب والأذن مثلما يصنع مسلم بن الوليد وأبو نواس.

لماذا اختار طه حسين المتنبي إذن ليكون موضوع دراسته؟ إن طه حسين على الرغم من أن ذوقه الخاص لم يتوافق توافقاً

تاماً مع مزايا الشاعر، كان مدفوعاً في اهتمامه بالمتنبي بعوامل ثلاثة ألا وهي: اهتمام زملائه وتلاميذه بالشاعر؛ وتعاطف القراء المحدثين البالغ مع أشعاره؛ وأخيراً الاستجابة القوية له، سواء أكانت معه أو ضده، لدى القدماء. وعلى الرغم من أن يريد أن يكون رفيقاً للمتنبي فإنه يرى في هذا عملاً مرهقاً؛ عملاً يقتضيه أن يحرم روحه الاسترخاء وقراءة أعمال أكثر إمتاعاً. ولكن على الرغم من أن هذا هو موقفه المعلن منذ البداية، فإننا نصل من خلال دراسته (على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في حنكة) إلى إدراك أن طه حسين قد أصبح في حقيقة الأمر شديد التعاطف مع موضوعه، وإن لم يكن هذا بحيث يعني القول إنه لا ينعت بعض الأشعار بأنها غثة لا أكثر.

ويذكر طه حسين فيما يتعلق بأسلوبه في التناول، حتى قبل أن يشرع في عمله في هذا الكتاب، أنه قد قام بتدريس شعر المتنبي لتلاميذه علي مدى عام؛ ويخبرنا كذلك أن مكتبته تشتمل على عدة تفاسير وكتب تتضمن ترجمة لحياة الشاعر. ولكنه يؤثر عند إملاء هذا الكتاب أن ينظر نظرة جديدة كل الجدة في الديوان نفسه، دون الرجوع إلى أي شرح أو أي كتاب من كتب التراجم. ويدل هذا على عزمه على أن يجعل الديوان نفسه هو ملهمه الوحيد. وهذا لا يعني بطبيعة الحال القول إنه سيجعل للنص استقلالاً ذاتياً علي نحو ما قد يصنع النقاد الأمريكيون الجدد. كلا؛ فهو يعول دائماً على قراءاته ودراسته السابقة في وضع العمل في سياقه الاجتماعي والتاريخي. والمهم هو أنه يريد

أن تكون الأسئلة التي يطرحها قد أوحت بها القراءة الممعنة للنص.

وهكذا يجعل طه حسين من النص مركز دراسته، واصفاً طريقته في التناول بأنها الكلام إلى المتنبي والكلام عنه، والنظر إليه عن كثب.. وهذه التصريحات تنطوي على فكرة أن هناك وعياً بعينه قد اشتمل عليه النص الذي يرغب الناقد في أن يقيم معه علاقة اتصال. هل هذا الوعي هو الشاعر نفسه؟ نعم، ولكن بمعنى محدود للغاية فحسب. ذلك بأن ديوان الشاعر - على نحو ما يخبرنا الناقد في الصفحات الختامية من كتابه - لا يمثل المتنبي على مدار حياته كلها. ومع ذلك فهذا الديوان يعكس حقاً لحظات من حياته. وعندئذ تصبح مهمة الناقد هي أن يدخل في علاقة مع وعي الشاعر؛ ذلك الوعي الذي يصحب لحظة النظم.

كيف ينبغي له أن يتكلم إلى الشاعر؟.. ربما كان ذلك عن طريق عملية تماه يسمح فيها لوعيه أن يشعر بما للكلمات من أثر؛ أن يشعر بقوتها، وأن ينجذب إلى ما فيها من عاطفة. وهو يترك الشاعر بعد هذا يتكلم إليه وهو منصت؛ وفي هذه اللحظة يكون حقاً مع المتنبي. وهو يستطيع - إنطلاقاً من هذا الوضع المتميز - أن ينشئ صلة مع شخص ثالث هو قارئه؛ وهنالك يسجل انطباعاته أو خواطره. وهو متواضع كل التواضع في وصفها، حيث يقول إنها تصف لحظات من حياته، لا أقل ولا أكثر، وأنها تعبر عن مشاعره وانطباعاته في لحظة إنصاته للمتنبي؛ وربما أضفت أن هذا غالباً ما يكون ذا طابع نقدي إلى حد ما. وأخيراً

تصف عملية «النظر في» موقفاً أشد انفصالاً؛ إذ يبدو الأمر كما لو أن الناقد - بعد إنصاته للشاعر - يرتد ويفكر ملياً فيما سمع. وهذا الموقف العقلي بشخص موقف الناقد عندما يحلل تأثير وزن بعينه أو اختيار معجم أو ما شابه. وعلى الرغم من أن طه حسين لا يبدو أنه يسعى إلى تحقيق دراسة منهجية فإنه يقول حقاً إن المتنبي قد دفع به آخر الأمر إلى ذلك الإطار العقلي، أي نحو البحث والتحقيق. ومع ذلك فإنه لا يدعي أن كتابة يبلغ مرتبة البحث. وهو في مقدمته لكتابه «في الأدب الجاهلي» يصف الناقد بأنه مطالب بأن يمزج بين البحث العلمي (العلم) وذاتية الأدب. وعنده أن الدراسة الأدبية تحتل موقعاً وسطاً بين العلم الخالص والأدب الخالص؛ ففيها تتمثل موضوعية العلم وذاتية الأدب. ومع أنه لم يدَّع الموضوعية فإنها تظهر عندما يدعم كثيراً من ملاحظاته الانطباعية بإشارات مادية إلى استخدام أصوات (فونيمات) معينة أو توظيف وزن معين يشير هو إلى خصائصه الموسيقية.

ويبدو طه حسين فى ختام كتابه متشككاً فى المقصود نفسه من الوصول إلى معنى نص ما على نحو ما شعر به مؤلفه منذ عشرة قرون، وذلك عندما يؤكد أن استجاباته نفسها للنص نفسه تختلف من لحظة إلى لحظة. وهو يختم كلامه قائلاً إننا «عبيد اللحظات»، أو عبيد الزمن، الذى نقف أمامه عاجزين. وهو يقول إن هذه الفكرة قمينة بأن تحمل النقاد على التروي، وتزودهم بشيء من التواضع.

ومنذ اللحظة الأولى يبدو هذا البيان موافقاً لوجهة نظر جادامر عن تاريخية النقد الأدبى. ولكن هل فى مقدورنا أن نعرّف نقد طه حسين بأنه تاريخياً نية أصولية على نحو ما سماها هيرش؟ كلا، لا أظن؛ فطه حسين لا يدعى أن كل ناقد يحاول أن يرى النص فى نطاق منظورات زمنه، وكل ما يقوله هو أنه من الصعب ألا يرى النص على هذا النحو.

وفيما يتعلق بلغة النص يشعر طه حسين باقتداره التام على أن يقدر قيمتها على نحو ما كان يقدرها أحد معاصرى المتنبى؛ فالهوة الزمنية لا تشكل لديه أية مشكلة، الأمر الذى يرجع فى الغالب إلى معرفته الوثيقة بالتراث فى جملته. سنراه يقول فى تحليله لأبيات مفردة من الشعر، على سبيل المثال، إن هذه اللفظة أو تلك لا تلائم سياقاً بعينه، أو أن الشاعر قد استعمل هذه اللفظة أو تلك نظراً إلى القافية، فى حين أنه قد قصد فى الواقع إلى غيرها.

والكتاب كله مليء بالملاحظات الخاصة بما كان الشاعر يفكر فيه، أى بأهدافه - على سبيل المثال - من إيراد أبيات قصيدة بعينها بأسلوب بعينه. ولكن طه حسين ينظر كذلك إلى معنى الأبيات الذى قصد إليه الشاعر. إنه يدلل - فى واقع الأمر- بلغة الواثق خلال الكتاب كله على أنه قد تغلغل حقاً فى عقل المتبنى. وهو لم يدرج موضوع الحدس ضمن ملاحظاته إلا فى الختام (وإن لم يعن هذا القول إنه لا يستخدم الكلمات الدالة على

الحدس خلال الكتاب كله استخداماً طليقاً، مثل كلمات لعل، ربما، أرجح). ومن هنا يمكننا أن نقول إذن إنه يتخذ كذلك من قصد المؤلف، شأنه شأن هيرش، معياراً يستند إليه، دون النظر الصريح إلى وضعه التاريخى الخاص. ولكنه على وعى، فى الوقت نفسه، يفوق فيه هيرش، بصعوبة أن يتحقق المرء من فهمه الخاص لذلك القصد، ولكنه هدف يتوجه إليه، ويرى فى النص مرآة للمؤلف فى لحظة بعينها من حياته، أى فى أثناء فعل الإنشاء نفسه.

إن طه حسين يشترك مع «النقاد الأمريكيين الجدد» فى مسألة واحدة، ألا وهى التركيز على النص، وإن كان أكثر تغلغلاً فى حياة المؤلف مما يجرؤ عليه أولئك النقاد. وعنده أنه لما كان قصد المؤلف من الصعب التثبت منه، فقد صار على المرء ألا يبذل جهداً فى تحديده. ولما كان المعيار لدى طه حسين هو قصد المؤلف (كائناً ما كانت الصعوبة فى إدراكه)، صار من المؤكد أن النص ليس له استقلال ذاتى. ومعنى هذا أنه لا تكون له حياته الخاصة، المستقلة عن قصد المؤلف.

وقد لاحظ الناقد فرانك كرمود Frank Kermode فى دراسة تقويمية لعمل الناقد الأمريكي بلاكمور Blackmur أن «بلاكمور كان بصفة أساسية ناقداً لا يخضع إلى حد بعيد للنظام، وأنه كان يعتقد، **على نحو خطر ولكنه صحيح** [والتأكيد من عندى]، أن النقد عمل تغلب عليه الفوضى، وإن كان يعتمد على عملية

إخضاعٍ صعبة، ثم على ما يكون فى عقل الناقد من تعليقات مهمة ومفيدة. إن استبصاراته لا تخضع حقاً لنظام؛ والمؤكد أن تاريخها ليس تاريخ نظام متطور»[3]. وقد علق فرانك بأن هذا لا يعد من جانب بلا كمور عجزا عن التزام المنهجية، ولكنه أحرى أن يكون محاولة لتجنب التناقض مع جدله الخاص؛ فهو يناضل من أجل الإفلات من الخيانة الأساسية للغة، التى تحملك على اتخاذ وضع واحد ومنظور واحداً فى الوقت الذى تكون فيه واعياً على نحو موجع بالأوضاع والمنظورات الأخرى فى الوقت نفسه. ومن أجل التغلب على هذه الخيانة يحدد السيد بلا كمور مصطلحاته بقدر ما يطيق من السرعة، أو يستخدم صورة ما عاطفية أو استعارية لكي يولّد «الشعور» بما يقصد إليه، بدلا من أى معنى قد يحصره فى نطاق ضيق بالغ الإحكام.

هل نملك أن نطبق بعض هذه الملاحظات على منهج طه حسين؟ هل ثم نوع من الفوضى فى «خواطره المرسلة»، التى لا يرى الناقد حولها أى مخرج حيوى؟ لقد كان فى وسعه بكل تأكيد أن يتبنى أسلوبا منهجياً فى التناول، لكن هذا لم يكن ليعينه على تحقيق هدفه وبطبيعة الحال لم يكن نقده فوضوياً بشكل مطلق؛ إذ كانت لديه خطة محددة تناول بمقتضاها مسيرة المتنبى مرحلة بعد أخرى. ومع ذلك فقد عرف أن أسلوب التناول العلمى الصرف - أى تلك الموضوعية الباردة كل البرودة والخانقة - كان مصيرة الإخفاق.

ولسنا نملك أن نسم نقد طه حسين كله بالانطباعية، لأنه كان فى الحقيقة يمحص انطباعاته ويرفض بعضا ثم ينظمها فى صورة محكمة. وإنه ليستخدم ألفاظاً لا يمكن فهمها إلا بالمعنى العام؛ وهى ألفاظ غالباً ما تنطوى على طاقة عاطفية أو قيمة استعارية. وإذ هويصف إحدى القصائد على سبيل المثال، نراه يشخصها بأنها تنطوى على الخصائص الأربع الآتية:

1 - فخامة الوزن.

2 - ضخامة القافية.

3 - جزالة اللفظ.

4 - رقة المعنى وارتفاعه[4].

ولابد أن نسلم بأن هذه الألفاظ انطباعية وذاتية؛ ولم أجد فى أى مكان تعريفاً دقيقاً لها. وربما تساءلنا: حسنا؛ أى الأوزان إذن فخم وأيها ليس كذلك؟ وهذا التساؤل يصح بالنسبة إلى القافية. وفى حالة هذه القصيدة على وجه الخصوص كانت القافية هى «مُهْ»، وكانت كلمات التقفيه الأولى هى «طاسمة»، و«ساجمه»، و«لائمه». وربما تساؤلنا: هل هناك أى خاصية صوتية تجعل من هذا النسق قافية ضخمة؟ وفى وسعنا أن نلاحظ ملاحظات مماثلة تتعلق باللفظين الآخرين.

ولكن لنفترض أن هذه الألفاظ تنقل حقاً شعوراً، فكيف لنا أن نشخصه؟... ربما كان مجرد شعور يستعصى على التعريف. والناقد يخبرنا كيف يؤثر الوزن والقافية على حواسه، وليس على

عقله. ولابد لنا من أن نأخذ فى الحسبان جمهور الناقد؛ فالمؤكد أنه لم يكن يهتم بأن يحصر جمهوره فى نخبة من أساتذة الأدب، بأن يستخدم كثيراً من الرطانة، ويركز على التفصيلات التقنية للبنية الشعرية. (فى تعليق جانبى أقول إن المرء ينبغى له أن يسلم بأن النقاد البنيويين لا يشعرون بأى ضرورة- كما هو الشأن هنا - لإضفاء الطابع الشعبى على رسالتهم). ويبدو لى أن طه حسين كان يحس بأن لديه رسالة حقيقية تثير الاهتمام لدى قطاع عريض من الناس بتراثهم الأدبى، وأن الإمعان فى التدقيق ربما كان مناقضاً لهذا الهدف.

ولا يتضمن هذا أن طه حسين لا يقدم ملاحظات فنية؛ فهو فى الواقع يناقش الجناس الاستهلالى والطباق، والخصائص المميزة لأوزان بأعيانها (وإن كان من المحتمل ألا يذهب إلى التفصيل الذى يرتضيه الناقد اللغوى).

وهناك سؤال آخر يمكننا أن نطرحه، ألا وهو: هل يُصدر طه حسين الأحكام وهل يقّوم؟ إنه يصنع هذا بكل تأكيد؛ فهو لا يجد حرجاً فى هذا. والكتاب ملىء بالألفاظ التى تجسد أحكام القيمة: الحسن، الجمال، السماجة، وما أشبه.والواقع أنه يجعل لهذه الأحكام التقويمية وقعاً سلطوياً، وذلك عندما يقول: «أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً». (129).

ولنشرع فى محاولة فهم منهج طه حسين بأن نقوم بتحليل قصيدة ميمية موجهة إلى سيف الدولة، تمت مناقشتها فى الفصل

الثالث من الكتاب الثالث (ص ص 186 - 194). وهو يبدأ هذا الفصل بتقرير أن شعر المتنبى مختلف، شأنه شأن حياة الأمير الذى صار المتنبى رفيقا له. وليس هناك ما يحمل على هذه المقارنة. ومع ذلك فإنها تخلق لدينا الانطباع عن سلسلة من القصائد تعكس الجوانب المختلفة من حياة الأمير، أى الرغبة فى التلميح إلى العلاقة بين الشعر والشخصية التاريخية التى ربما استلهمها الشعر. وفى مرحلة تالية نجده يقول إنه لن يذكر سوى حياة سيف الدولة بوصفها وسيلة إلى تصوير أبعد مدى لحياة المتنبى والكلام عن شعره.

وبعد هذا يشرح طه حسين فى موقف جانبى كيف أنه سيوجز، لأنه حريص فى حقيقة الأمر على أن يتطرق إلى موضوعات أخرى.

ويأتى تالياً لهذا أنه يوجه اهتمامه إلى تلك القصائد التى تمدح سيف الدولة، ويقول إن المتنبى كان حريصاً للغاية فى ثلاث من قصائده المبكرة فى هذا الأمير على كسب مودته حتى يمكن جعله شاعراً فى البلاط. وهنا يقدم الناقد بعض الفروض المتعلقة بسيكلوجية الشاعر؛ وهى بكل تأكيد فروض خارج النص. وإنه ليحاول أن يكمل صورة ذلك الكائن التاريخي من اللحم والدم، الذي ألف تلك الأشعار، ويحاول أن يعينها بوصفها لحظات من حياة الشاعر في سياق بعينه، وليس في نسق تاريخي متسلسل، أي في سياق موقف الشاعر النفسي. كيف يصل إلى هذا؟ إذا كان هناك مرجع نصي صريح فإنه يهمل ذكره.

إن هذا يثير مسألة التناص؛ فلدى الشاعر بطبيعة الحال دافع يغريه بتأليف هذه القصيدة. ولكن هل يتسنى لنا فحص هذا الدافع؟ وهل يقع هذا الفحص في نطاق حدود النقد الأدبي؟

المسألة التي نحن بصددها هي ما إذا كانت هذه المعلومة تهيئ لنا سياقاً نستطيع إنطلاقاً منه أن نتذوق قصيدة ما تذوقاً أفضل. لقد قال جاك بيريه Jacques Perret: «لا يكون ملفوظ ما واضحاً قط إلا بالإحالة إلى سياقه.. وفي الحوار الشفوي يكون السياق واضحاً.. وعندما نقرأ نصاً قديماً، لا يكون معظم السياق، الذي هو غاية في الأهمية - لا يكون متاحاً لنا»[5]. ونحن نلمح لدى ناقدنا رغبة في تزويدنا بسياق، مثلما يود شارح العهد الجديد أن يجد سياقاً لأناجيل بولس الرسول» (بيريه، ص 26).

وينبغي لنا أن نتذكر مسألة أخرى في هذه المناقشة، ألا وهي أن النص يحتفظ به في التراث نتيجة للشعور بجدارته بالانتقال عبر الزمن، وإلا فإنه يضيع. والناقد يعيد إلى النص الحياة. وهكذا يحاول طه حسين أن يزود نصه باللحم والدم، ويمنحه حياة جديدة؛ فهو ناقل آخر على طريق النقلة، أو لنقل إنه - على الأقل - سيلهم نقلة الديوان المحتملين الحفاظ على العمل.

وإذا عدنا إلى تحليل تلك القصيدة الميمية رأينا أن الناقد يمضي في تحليل سيكوجية الشاعر، ويؤكد أن الأمل كان حقاً هو

الذي حفزه إلى مدح سيف الدولة؛ أمل الشاعر الطموح في الحصول على مكان متميز في البلاط الجديد. ترى هل يسعفنا في تقويم الشعر أن نتمكن من رؤية الشخص بلحمه ودمه، الذي تنم عليه تلك الأبيات، وقد تم تصويره على نحو ما تخيله الناقد؟ إن الناقد - حين جعلنا نتماهى مع البطل حتى إننا لنمزج آمالنا وطموحاتنا بآماله وطموحاته - ربما يسر لنا الدخول إلى روح النص.

ويرى طه حسين أنه من الملائم مقارنة إيقاع تلك القصيدة الموجهة إلى سيف الدولة بإيقاع قصيدة المتنبي الأولى التي وجهها إلى بدر بن عمار قبل ذلك بتسعة أعوام. وهو يشخص أسلوب المتنبي في تلك القصيدة الأقدم بأنه حاد ومندفع، في حين أنه في القصيدة الأحدث يتسم بالرزانة والهدوء، ثم يحاول أن يجد الأسباب النفسية لهذا الفارق في الإيقاع. إنه في الوقت الذي يرى فيه أن القصيدة الأقدم دفقة من دفقات الشباب الحاد والمندفع لدى شاعر لم يثبت وجوده بعد، يرى أن القصيدة الثانية نتاج لحالة النضج لدى شاعر ناضج. ومن جهة أخرى يفترض طه حسين - على المستوى النفسي - أن المتنبي كان بائساً في المرحلة التي سبقت لقاءه مع بدر، مصوراً هذا اللقاء كمن وجد الماء في واحة مخضوضرة بعد اجتياز صحراء من المتاعب. وهو يفترض - على النقيض من هذا - أن الشاعر كان هادئاً وراضي النفس عند لقائه بسيف الدولة.

يحاول طه حسين أن يتطرق إلى حياة المؤلف من خلال النص، وأن يتعرف الأسباب الكامنة وراء سلوكه؛ فهل تراه مسرفاً في مسعاه هذا ؟ وأن يضيء هذا القصيدة من خلال إمدادنا بسياق أشمل؟ وعلى أى نحو تفترضون أن طه حسين قد يرى هذا ؟ قد يفترض أنه يذهب إلى أننا نستطيع - من خلال تخيلنا لشخص الشاعر أمام أعيننا - أن ندخل فى علاقة أوثق مع شخصيته، وأن نكون - من ثم - فى وضع أفضل لعقد الصلة معه فى النص.

ولكن التركيز هنا - على نحو ما لاحظ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن - ربما لم يعد أدبيا؛ فهناك خطر دائماً فى مجرد جعل النص تصويراً لشخصية الشاعر، ثم يكون للنص بعد هذا وضع ثانوى. ومع هذا ففى تقديرى أن اهتمام طه حسين بشخصية الشاعر لا يعد انتهاكاً جسيماً؛ فالمؤكد أن أنواع الملاحظات التى يقدمها لا تفصلنا بطبيعتها فصلاً خطيراً عن النص الذى بين أيدينا، لأنها فى الحقيقة صادرة عن النص نفسه.

ولا يسمح لنا الطول المحدود لهذه الورقة بالمضى فى مناقشتنا لتحليل طه حسين لهذه القصيدة الميمية تفصيلاً. لهذا سنذكر فى إيجاز تام كيف يرى فى خاصية الإلغاز فى مطلع القصيدة سعى الشعر إلى جعل شعره صعباً بعض الشيء، وعندئذ يتمثل جانب المتعة الجمالية فى الكشف عن معنى اللغز. وإذ يشرح طه حسين ما فى المطلع من تعقيد، يمضى فيناقش ما ظهر

من تغير فى البناء النحوى المعهود، ومن استبدال كلمة نادرة وغير مألوفة بكلمة غاية فى الذيوع. وهذه هى الحالة التى «ينظر إلى» النص فيها بطريقة غاية فى الموضوعية، آخذاً فى الحسبان خصائصه اللغوية.

وفى الختام ينبغى لنا أن نتذكر الإضافة العظيمة التى قدمها كتاب طه حسين هذا فى سبيل تطور النقد الأدبى العربى؛ ففى نطاق الأهداف التى وضعها له مؤلفه يعد هذا الكتاب بكل تأكيد كتاباً من الطراز الأعلى. والواقع أن طه حسين هنا - إذا نحن استخدمنا مصطلح جادامر - يقوم بدور الوسيط لكى يتيح لنا أن نعايش على نحو غاية فى الحميمية جملة رائعة من نصوص العصور الوسطى.

# الهوامش

1) H.G. Gadamer, Philosophical Hermeneutics, ed., D.E. Linge (Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1976), P. xvi.

2) In Taha Husayn Wa-Qadiyatu al-Shi 'r, ed. Salih Jawdat (Cairo: al-Haiya al-Misriyas 1975).

3) Quoted by Gregory T. Polletta, ed. Issues in Literary Criticism (Boston: Little, Brown & Co., 1973). P. 12.

4) 10th ed. (Cairo: Dar al-Maarif, n. d.) p. 189

5) "Du text a l'auteur du texte", in Qu'est-ce qu'un texte? (Paris, Librarie Jose Corti, 1975), pp. 26-27.

* * *

# الخطاب الحداثي العربي

محمد بن مريسي الحارثي

الحديث عن اللغة نقيض القدم. وحدث الشيء يحدُث حدوثاً وحداثة. وأحدثه هو فهو مُحدث، وحديث، وكذلك استحدثه. ومن معاني الحدوث. كون الشيء لم يكن، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأمور التعبدية، أو المعاملاتية التي كان السلف الصالح على غيرها. وفي الحديث: «**إياكم ومُحدثات الأمور**». جمع محدثة. وهو ما لم يكن معروفاً في كتاب، ولا سنة، ولا إجماع، ولا قياس صحيح.

ومن معاني الاستحداث الجدة. ومنه استحدثت خبراً، أي وجدت خبراً جديداً. وحدثان الأمر، وحداثته أوله، وابتداؤه، ونضارته. وحداثة السن كناية عن الشباب، وأول العمر. والحديث. القرآن «**كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا**».

والمحدّثون. الملهمون. وفيه معنى الحدْس، والفراسة. وهذه الدلالات المعجمية لمفهوم الحداثة تجعلها في دائرة التطوير، والتغيير. بل قل: إن التطوير والتغيير هما بؤرة الحداثة. من حيث الدلالة اللغوية. وقد تناسلت من أصول هذه الدلالة اللغوية وحراكها التاريخي الدلالات الوظيفية ذات الاهتمام بتحديث

أنماط الحياة الفكرية، والمادية في تحولاتها التحقيبية المستمرة تجديداً وتغييراً.

وقد فهم القدماء الحداثة على أنها التجديد، وأن كل جديد في عصره سيصبح قديماً بالنسبة للخالفين، وكانوا يقولون لكل جديد لذة، لحلاوة قرب العهد من الشيء، وموافقة ذلك لمركوزات طبائع الناس، وصوغ أذهانهم، وكفاءته في حل مشكلات العصر الذهنية، والحسية. وفي الحديث: (**يبعث الله على رأس كل مائة سنة من يجدد على الناس أمر دينهم**). أو كما قال صلى الله عليه وسلم.

والتجديد هنا هو تنبيه الناس لما غفلوا عنه من أمور دينهم، وتصحيح ذلك. وقد يكون المجدد واحداً أو جماعة من المؤهلين العدول. أما استنباط الحكم الشرعي فمناطه الذهنية الفقهية الناقدة التي لم تغب هذه الذهنية عن مرحلة من مراحل حياة المسلمين، وهو ما تمثله المجامع الفقهية في عصرنا الحاضر. فالذهنية الفقهية الناقدة قادرة على استنباط الحكم الفقهي المنسجم مع تحولات الحياة المتجددة، وهذا منبعه الفهم الثاقب للخطاب الديني والاجتماعي وقدرة الفقهاء على الاستنباط الصحيح، وفتح باب الاجتهاد أمام التحولات التي تطرأ على حياة الناس، وفق ثقافة المجتهد المأخوذ بثقافة عصره، الذي يجتهد في حل إشكالاته. ففقه هذا في علوم الدين، وفي علوم الدنيا ولو على مستوى مبادئ هذه الأخيرة أمر مفروغ منه، وإن

لم يكن ضليعاً في علوم الدنيا استعان بالمؤهل فيها، ليوافق استنباطه الفقهي طبيعة المشكلة القائمة.

فتحقق الروح الناقدة في الجيل، وفي المرحلة التاريخية هو الذي يمنح ذلك الجيل، وتلك المرحلة اجتياز شرطها التاريخي والاجتماعي باقتدار. ومثل هذه الروح الناقدة هي التي هضمت المرجعية العربية، وخبرت مستجدات الحياة في مرحلة نضج الذهنية العربية، وأفادت من الآخر، وصهرت ذلك كله في مصهر الرؤية العربية المستقلة، وقدمت أنموذجاً راقياً للحضارة العربية الإسلامية في القرون الأولى من تاريخ الإسلام، وعندما ضعفت الروح العربية الناقدة لم يعد للاستنباط الديني والدنيوي دوره الحيوي في تفعيل حركة الحياة. إذ مرت الأمة بمرحلة غفلة استمرت قروناً طويلة لم تتعرض فيها المرجعية العربية لهزات إزاحية حضارية من داخلها، أو حتى من خارجها. فمن اللافت للنظر أن الأمة إذا تعرضت لهزات تهددها في خصوصيتها ؛ فإن ذلك مما يقوي الانتماء إلى أصول المرجعية، وبالتالي إلى إعادة النظر في تلك الأصول بروح ناقدة تستنبط منها ما يحافظ على خصوصيتها وهويتها، ويدفعها إلى إثبات ذاتها، ودورها الحضاري في البناء والتطوير والتجديد.

ولعل الضربات العسكرية التي فقدت فيها الأمة الفردوس المفقود، وأطراف الدولة الإسلامية الشرقية، وانحسار المد الحضاري الإسلامي الفاعل، وقيام الممالك والدويلات التي

تختلف فيما بينها أكثر مما تتفق، وما استتبع ذلك من تخلف دور العقل العربي العملي ؛ لعل ذلك كله من الأسباب الرئيسة التي غيبت المنجز العربي ردحاً من الزمن. وما أشبه الليلة بالبارحة من تراكم أسباب الضعف، والهوان والتشظي الذي لم تفق منه الأمة بعد.

كان لابد من هذه المقدمة التمهيدية السريعة للدخول إلى رحلة الخطاب الحداثي من التنوير إلى التغيير، بوصفه حاشية أساس تتعطف بشكل لافت للنظر على بنية الخطاب الأدبي الإبداعي والنقدي، ليصبح لحمة واضحة الخيوط، والألوان في النسيج المعرفي لهذا الخطاب، نظراً لمراهنات أصحاب هذا الخطاب على أنه المؤهل لحمل بذور التنوير، والتغيير، وتوسيع نظرة الناس إلى ذلك، خاصة أن أصحاب هذا الخطاب يعدون من النخبة في المشهد الثقافي العربي، الذين حملوا راية الإصلاح من وجهات نظر كثيرة. وسيكون التركيز الأكثر في هذه الدراسة على دور الدكتور طه حسين التنويري لأنه يعد المؤسس للخطاب الحداثي العربي. كما ستركز هذه الدراسة أيضاً على محاولات أدونيس التغييرية الذي يمثل مجمع الحداثيين التغييريين. لذلك لن تقف هذه الدراسة على كل الخطوط العريضة للخطاب الحداثي العربي، ولن تدخل في تفصيلات ما ستتناوله من البعدين التنويري، والتغييري، وهذا بطبيعة الحال لن يوقفنا على رحلة المنجز التجديدي المتطور، أو التقليدي المحافظ في بنية الخطاب العربي الحداثي.

فمن الملاحظ أن نهاية القرن التاسع عشر الميلادي قد شهدت أكثر من روح كانت تتحرك داخل الجسد العربي. من ذلك مثلاً الروح القومية التي كانت تحاول صياغة الكيان القومي العربي من خلال هويته القومية، التي تحولت فيما بعد إلى هوية وطنية. والروح الغيرية التي بدأت تؤسس مشروعها الإصلاحي في شكل أصوات فردية، ما لبثت أن تشكلت في وحدات وجماعات. رأت في استرفاد الخبرة الغيرية حلاً لمواجهة الواقع العربي ولو إلى حين. والروح التراثية البحتة، والروح التوفيقية التي حاولت أن توفق بين وجهات النظر الإصلاحية القومية، والغيرية، والتراثية.

وكان بإمكان هذه التعددية، في الرؤى الإصلاحية أن تلتقي حول رؤية إصلاحية شمولية واحدة، لو تنبهت إلى أن تعددها ينطلق من مرجعية آحادية، ليعود إليها منتمياً، وهي مرجعية المعرفة الشرعية، لكنها تحولت إلى ما يشبه الخطابات الآحادية التي يحاول بعضها إزاحة الآخر.

وكان الاستعمار العسكري، والتخلف الحضاري المادي سببان رئيسان في انبعاث الأصوات الإصلاحية العربية، وتعدد خطاباتها للتخلص من الاستعمار، ومن تبعاته بعد التحرر منه من طريقين أساسين هما: تجديد القوة العسكرية، وتجديد المعرفة العربية.

لقد كانت البدايات الأولى للخطاب الحداثي العربي أشبه بحالة الغريق الذي يبحث عن أي شيء يظن فيه نجاحه ونجاته من

الغرق ليتشبث به نظراً لتراكم المعوقات في هذا الظرف التاريخي العصيب من حياة العرب.

ففي هذا المناخ الذي يوحي بانبثاق أصوات عربية إصلاحية جديدة كان هاجس الحرية ملتقى المثقفين العرب، والشغل الشاغل لهم، لأن الإصلاح الذي كان ينشده النخبة من المثقفين يحتاج على أقل تقدير إلى هامش من الحرية التي تتعدد فيها الأصوات لتتحد حول رؤية شمولية واحدة. فانعدام الحرية يجعل الصوت الواحد المرتكز إلى السلطة أياً كان نوعها هو الصوت المسموع.

وتعد دعوة قاسم أمين لتفعيل دور المرأة في المجتمع العربي صوتاً نهضوياً جريئاً في حينه، بصرف النظر عن الأخطاء التي صاحبت آليات مشروعه، وهي أخطاء يتصل بعضها بطبيعة التكوين الأنثوي فسيولوجياً، واجتماعياً، ودينياً. لكن الدعوة في حد ذاتها تعد دعوة تحررية، في قضية من قضايا المجتمع، وقد أعطاها من اهتمامه الشيء الكثير في كتابيه (تحرير المرأة) و(المرأة الجديدة). لكن هذه الدعوة صدمت الحس العربي الذي لم يكن مهيئاً لتقبل مثل هذا الطرح، وكان نصيب هذا المشروع الرفض المطلق، والمصادرة الكلية، عند أصحاب الذهنية العربية البحتة، وهي الفئة الأكثر. أو الموافقة المطلقة عند النخبويين من المثقفين، وهي موافقة للبحث عما وراءها من تحررات متتابعة في قضايا مازالت في دائرة الركود.

وقد غابت الروح الناقدة لهذا المشروع، تلك الروح القادرة

على التحاور معه تمهيداً للوصول إلى حل الإشكالية التي دفعت قاسم أمين إلى طرح مشروعه بهذا الصوت الجريء.

وكان تطوير دور المرأة من حيث الحقوق والممارسة العملية قد استتبعه دعوة مساواة المرأة بالرجل (في الشهادتين والميراث) وإثارة قضية تأنيث المستقبل، وإعادة النظر في كل آليات التأنيث لغة وتاريخاً، وهي قضايا قد خرجت على حدود الواقع الممكن والمعقول فيما هو من خصوصية دور المرأة، وحقيقة تكوينها، وكأن الصوت النهضوي لما ينبغي أن يكون عليه دور المرأة في المجتمع قد أخذ يتفاعل صعوداً منذ دعوة قاسم أمين قبل قرن من الزمن تقريباً حتى الدعوة إلى إقامة المؤتمر العالمي لحقوق المرأة في القاهرة.

ولم يكن صوت قاسم أمين ليتردد صداه في المشهد الثقافي العربي آنذاك ويستمر لمدة طويلة، لولا تلك الأصوات التي تنادت فيما بعد على أهمية التجديد، والتطوير من أمثال رفاعة الطهطاوي، ولطفي السيد، وسلامة موسى، وحسن البنا وغيرهم واختلفت في طرائق الوصول إليها. لكن المؤسس للخطاب الحداثي العربي، وواضع منطلقاته الفكرية هو الدكتور طه حسين. نظراً لرؤيته الشمولية لقضايا التحديث في العالم العربي، ولروحه العلمية الناقدة وقدرته على التحاور، واعتداده بالذهنية في المنهج العلمي، ولطرحه الصريح لآرائه الإصلاحية التي لا تقل جرأة عن جرأة قاسم أمين، ولأثره في الخالفين من بعده. فهو صوت مفرد في مجموعة أصوات من النخبة.

إن هذه الروح العلمية التي تبحث عن الحقيقة قد اضطربت في بعض مواقفها من حيث فهم طه حسين للتراث، ومنهجه في دراسة بعضه، وليس المهم هنا تتبع انحرافاته عن موضوعية العلم بل المهم ما طرحه طه حسين من آراء تؤسس للخطاب الحداثي العربي، ولم تلق من العناية، والاهتمام، والتحاور معها ما يعضد رؤيته الحداثية. فالرجل لم يطرح تلك الآراء بهدف قبولها على إطلاقها، أو رفضها. بل طرحها لنقدها، والخروج من ذلك برؤية تحل الإشكالية التي أزعجته، ودفعته إلى طرح بعض حلولها، واعتداده بتحمل مسؤولية تبعاتها الرؤيوية.

وبإمكانك تلمس أصول الخطاب الحداثي العربي عند طه حسين في عناصر واضحة قام عليها هذا الخطاب منذ طه حسين التنويري إلى الحداثيين التغييريين، وأبرز هذه العناصر. التشكيك في المقدس، والتشويش عليه، والدعوة إلى التحول من فكر قديم إلى فكر حديث يحكمه شرط المعاصرة يقوم على نشاط العقل العملي ويعتمد البرهان مما يسهم في قطع الوشائج بين العلم والدين إذا أريد للعلم أن ينجح، وإعادة قراءة النص الديني من خلال معطيات العصر من حيث مواجهة التراث الديني بالواقع والزعم بأن العرب غير قادرين على الابتكار، وأن غير العرب أقدر على بناء المدنية، وتأسيسه للنص المفتوح إلى ما لا نهاية في نظرته للأشعار والأخبار، والأحاديث المروية عن الجاهليين، وكذلك النظر في بعض قصص القرآن، وتقويم النص الأدبي. فقد رأى أن ذلك كله يحتمل أكثر من فهم، وأكثر من توجيه قرآني.

وقد حمل خطابه الأدبي هذه العناصر التي سينضاف إليها في رحلة الخطاب الحداثي العربي عناصر أخرى من أهمها، الاعتداد بالصوت الآحادي، ومصادرة ما عداه، وإطراح كل قيمة ثابتة.

وعلى هذا الأساس بدأ مفهوم الحداثة يأخذ شكلاً جديداً. إذ فرّغ لفظ الحداثة من دلالتيه المعجمية والوظيفية التي حملهما عند القدماء، واكتسب مضامين، ودلالات جديدة لم يكن التجديد أسها المهيمن كما كان. بل أصبحت الحداثة تعني البحث عن طرائق التحول من معرفة إلى معرفة، ومن مدنية إلى أخرى.

ومما ينبغي أن ننبه إليه أن التشكيك في الخطاب المقدس والطعن عليه لم يكن وليد العصر الحديث، فكم من صاحب نحلة ورؤية قاصرة، وفهم سقيم قد طعن على القرآن الكريم منذ نزوله إلى يوم الناس هذا. خذ مثلاً ما ذكره ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن من أن هناك من اعترض على كتاب الله بالطعن، ورماه بالتناقض، والاستحالة، واللحن، وفساد النظم، والاختلاف. وقد رد ابن قتيبة على هذه المفتريات والمزاعم. وتشكيك طه حسين في بعض قصص القرآن كان فيما يبدو تباصراً منه، وإظهاراً لالتزامه بالمنهج العلمي الذهني، مع علمه بأن هناك نصوصاً لا تفسر عقلياً.

أضف إلى ذلك أن طه حسين خلق أديباً، ولم يخلق عالماً، وأنه في دراساته الأدبية لم يتجرد من مخزونه الذهني والحسي

بحيث يقدم على دراستها خالي الذهن من كل شيء، وفاقد الحس من أبعادها الأدبية. إذ لم يلتزم الحياد المنطقي الجدلي في النظر إلى المادة الأدبية درساً، وتقويماً، وذلك في بعض روايات أشعار العرب، وأخبارها، مما أورده في الشعر الجاهلي، وفي بعض كتبه الأخرى. وقد تعقبه في الطعن على منهجه الذهني كثير من الباحثين، وبخاصة ما كان ينادي به من اتخاذ الشك وسيلة للوصول إلي اليقين في عملية التثبت من صحة المادة وسلامتها، وإقامة البرهان على ذلك.

فقد اتخذ من عدم تعدد اللهجات في الشعر الجاهلي طريقاً إلى القول بنحله، والمروي من الشعر الجاهلي روي بعد أن اتحدت اللهجات قبل نزول القرآن بفترة ليست بالقصيرة. ثم إن اللهجات إن تعددت فإنها لا تختلف في أصولها اللغوية هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن أحداً لا يمكن أن ينكر تعدد اللهجات في الشعر الجاهلي، ولا في القرآن الكريم الذي بني على سبعة أحرف. وانظر إلى أي كتاب من كتب شواهد العربية تجد فيه كثيراً من اللهجات. وقد أثبت طه حسين في كتابه على هامش السيرة بعض أخبار العرب وأحاديثهم التي جاءت عن طريق الرواة في شكل قصص ورأى أن بعض أحداث السيرة لا يتفق مع العقل.

فلماذا يعتمد على الروايات التي لا توافق منهجه العقلي ؟ إن تعدد الروايات إلى درجة التداخل، أو التعارض ليس سبباً

لإنكارها، وما الدليل المادي الذي كان يملكه طه حسين، ليبرهن به على عدم صحة الروايات التاريخية. فالذي لم يثبت عند طه حسين، ثبت عند غيره بالطريق، أو الطرق التي وصل بها وحياً، أو غير وحي. والحقائق الكونية لا تبطل بمجرد الحدس، والاحتمالات المبررة تبريراً غير منطقي مما يخالف منطق الأشياء، وفي مثل هذه الأمور النظرية يتوصل إلى معرفتها عن طريق الرواية، والدراية، وطريقهما العقل والنقل. وأن هناك أموراً نصيّة إيمانية لا تخضع للمسبار العقلي، ولا لإعادة النظر فيها بالعقل، لأن مصدرها ليس العقل المكتشف، أو الصانع. إن مدرها الحقيقة المعرفية المطلقة من خالق العقل.

ويبدو أن هذه الذهنية الجديدة التي أخذ طه حسين ينظر بها إلى التراث النظري المقدس، وغير المقدس، كانت أساً من أسس الدعاية المكثفة في عده رائداً تنويرياً. وهذه الذهنية التنويرية لم تستنبت محلياً، لأن أصلها قد نبت في تربة غير عربية، وعندما استنبتها العرب وحاولوا تهجينها بما يلائم المناخ العربي لم يفرغوها من مضامينها الإيديولوجية. ففلسفة التنوير التي نشأت في فرنسا في القرن الثامن عشر الميلادي كانت ترى أن الهدم طريق البناء، والهدم ينبغي أن يبدأ من رفض المقدس أياً كان مصدره، وتمجيد الحقيقة العلمية. ومبدأ الهدم طريق البناء هو روح الخطاب الحداثي العربي وبخاصة عند الحداثيين التغييريين. وكان طه حسين في فكره التنويري ينطلق من هذا المبدأ، ولكنه ما

كان يهدف إلى التغيير الجذري كما هو الحال عند متأخري الحداثيين من أمثال أدونيس، وعبدالله العروي وغيرهما. ونلمس رغبة التغيير عند طه حسين عندما حاول أن يبث روح الشك في المرجعية العربية في كتابه الشعر الجاهلي تمهيداً للتحول إلى معرفة جديدة، وتأكيده على أهمية التحول الحضاري في كتابه مستقبل الثقافة في مصر. فبعد معاهدة الاستقلال مع الإنجليز بدأ التفكير عند طه حسين في مرحلة ما بعد الاستقلال، لوضع استراتيجية مستقبلية لمصر، وهو تفكير لم يتجاوز به النظرة البيئية الوطنية الضيقة لأنه حصر مشكلته هذه في الاستعمار، وما بعده لكشف الأسباب التي أدت إلى تخلف مصر حضارياً، وماذا يتوجب على المصريين للتخلص من ذلك الضعف، والتخلف. ورأى أن القوة تنشأ عادة من الثقافة والعلم، ولعله كان يقصد بالثقافة العلم النظري. وعندما أراد أن يربط مصر بماضيها وحاضرها اضطرب في تحديد هوية الماضي. هل هو مشرقي أو غربي الثقافة ؟ وهل العقل المصري غربي التصور أم شرقي التصور ؟

ومن أجل أن يقدم تبريراً من حيث انتماء الوطن المصري، والعقل المصري، وتصنيفهما حضارياً، ذهب إلى (أن تطور الحياة الإنسانية قد قضى منذ وقت بعيد بأن وحدة الدين، ووحدة اللغة لا يصلحان أساساً للوحدة السياسية، ولا قواماً لتكوين الدول).

وشكك بعد ذلك في صفاء إسلامية مصر، وأنها إسلامية

قامت على سخط، حتى جاء ابن طولون ليفصح عن هذا السخط. وقد رأى أن نظام الحكم، وقيام الدول، وتكوينها يقومان على المنافع العملية قبل أي شيء آخر. وعلى هذا الأساس فالسياسة شيء، والدين شيء آخر، وهذا التصور هو الذي تقوم عليه الحياة الحديثة في أوروبا، وأن العقل الأوروبي لم تمسخه المسيحية ولم تخرجه عن يونانيته، والمسيحية شرقية الأصل. وقياساً على هذا فإن العقل المصري لم يمسخه الإسلام. ولم يغير هذا الدين عقل الشعوب التي اعتنقته. ورأى أن انتشار الإسلام وخصوصية المسيحية، كان سبباً في قطع العلاقات بين الشرق (مصر) والغرب (أوروبا) حيناً من الدهر. ومن هنا فليس ثمة فرق عنده بين العقل المصري، والعقل الغربي.

وإذا كان العقل الأوروبي عند بول فاليري قد تشكل من حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان وما فيها من سياسة، وفقه، والمسيحية، وما فيها من دعوة إلى الخير. فإن العقل المصري عند طه حسين يتفق مع العقل الأوروبي في الأولى والثانية، إضافة إلى الدين الإسلامي الذي جاء متمماً، ومصدقاً للتوراة، والإنجيل في نظر طه حسين، وكأنه يريد أن يجعل الإسلام متأثراً بالتوراة، والإنجيل وكان قد اتهم القرآن الكريم في كتابه الشعر الجاهلي بأنه قد تعمد طمس ذكر الأديان السابقة، والشاهد هنا ليس في تناقض طه حسين بل في محاولته جعل التوراة والإنجيل أصلاً من أصول القرآن الكريم.

وسنقف على تأكيد أدونيس التغييري لهذا الزعم، حين جعل القرآن الكريم خلاصة كل الأشياء قبله. فأين أصول التوراة، والإنجيل الصحيحة التي حاول طه حسين أن يجعلهما أصلاً من أصول القرآن الكريم.

إن الله سبحانه وتعالى قد جعل لكل أمة شرعة، ومنهاجاً، وإن ذكر بعض الأديان، وبعض الأنبياء في القرآن الكريم، إنما كان لعبرة، وتثبيت فؤاد المصطفى صلى الله عليه وسلم، والتأكيد على مشتركات الأديان. فالتوراة نزلت لأهلها، والإنجيل نزل لأهله، والقرآن لأهله، والمشتركات تتمثل في إثبات التوحيد، ونبذ الشرك، وحفظ الضرورات الخمس (الدين، والنفس، والعرض، والعقل، والمال) والاختلاف في خصوصيات الأديان كان في الشرائع، والعبادات ولذلك فإنه من الصعوبة بمكان أن تتحد ثقافات الأمم في تصور واحد، أو أن يكون التشكيل الغيري، أو المشترك هو الغالب على خصوصيات الأمم. فإذا كان العقل المصري مديناً في بعض مخرونه الذي تشكل منه للثقافتين اليونانية والرومانية، وهما مما تشكل منه العقل الغربي المعاصر؛ فإنه سيكون من السهل جداً التحول إلى الثقافة الغربية المعاصرة، والانخراط فيها انخراطاً كلياً، وبخاصة إذا كانت وحدة الدين، ووحدة اللغة لا تصلحان أساساً للوحدة السياسية، وقيام الدول كما ذهب إلى ذلك طه حسين. لكن لا يغيب عن الذهن أن هناك قضيتين سيطرتا على موقف طه حسين التنويري في خطابه

الحداثي. أولاهما: التزام مصر ببنود معاهدة الاستقلال التي عقدتها مع انجلترا عام ستة وثلاثين وتسعمائة وألف من ميلاد المسيح. وقد نصت هذه المعاهدة على أن تذهب مصر مذهب أوروبا في نظام الحكم، وفي الإدارة والتشريع. والأخرى: ما كانت تعانيه مناهج التعليم في مصر، وتأخرها عن القيام بمهماتها في تكوين الروح العلمية الناقدة.

فالنظام المصري في الحكم وفي المعاش ونظم التعليم لابد أن ينتفع بما عند الأوروبيين من النظم. وقد اتخذ من تطور اليابان أنموذجاً في تحولها التقني إلى النمط الأوروبي، وللوصول إلى هذه الغاية (علينا أن نكون أوروبيين في كل شيء قابلين ما في ذلك من حسنات وسيئات... علينا أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم ولنكون لهم أنداداً ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيرها وشرها حلوها ومرها ما يكره، وما يحمد فيها وما يعاب) كما يقول طه حسين.

أما القضية الأخرى التي أقلقته كثيراً فهي قضية مقايسة طرائق التعليم في مصر بمثيلاتها في أوروبا. والثقافة عنده وطنية إنسانية، ومصر لها مزاج ثقافي يختلف عن بقية الأقطار العربية. إنه مزاج تشكل من حضارة مصر القديمة، ومن التراث العربي الإسلامي، ومن معطيات أوروبا. وهو لا يفرط البتة في مقومات الشخصية المصرية الدينية، والتاريخية، والتعليمية. فالتعليم عنده ينبغي أن يحافظ على مقومات تلك الشخصية.

وقد اتخذ من فشل مناهج التعليم العربي في توثيق العلاقة بين التراث العربي والذهنية العربية الشبابية المعاصرة ذريعة للهجوم على الكتاب المحدثين، وتمجيداً للأدب الأجنبي. هذا ما ذكره في كتاب حديث الأربعاء فقد (التمس من كتب المحدثين ما يقرب إليه هذا الأدب النافر ويذلل له هذا الفن الجامح. فلم يجد شيئاً هناك فزع إلى الأوروبيين فوجد من أدبهم ومن نظامه الذي يقر به وييسره ما أرضاه فأصبح مبغضاً للأدب القديم بطبعه محباً للأدب الأجنبي أعظم الحب). فهو هنا يبحث عمن يجدد لهذا الجيل تراثه، ويخرجه في ثوب عصري.

فالظرف التاريخي الذي كتب فيه طه حسين مستقبل الثقافة في مصر لم ينفك في خطابه الحداثي عن مسايرة الخطاب السياسي. فتأثير المعاهدة المصرية البريطانية على مسايرة خطاب طه حسين الحداثي للخطاب السياسي أمر في غاية الوضوح فيما يتعلق بنظام الحكم والتعليم في مصر.

وانعدام الروح العربية الناقدة والمبتكرة لم تكن وليدة مناهج التعليم الفاشلة في نظر طه حسين فحسب، فالعقلية العربية عنده عقلية نمطية، غير قادرة على الابتكار في العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية.

فمنذ مقالته في البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر التي ترجمها عبدالحميد العبادي عن الفرنسية وتصدرت كتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر إلى آخر ما كتب طه حسين، لا ينفك ينسب كل ميزة في البيان العربي إلى غير العرب.

ففي مقالته عن البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر ذكر أن البيان العربي في جميع أطواره كان وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولاً، وبالبيان اليوناني أخيراً وافتتانه بالتراث اليوناني وتوجيه الأنظار إلى أهمية دراسة الأدب الأجنبي، وأنه من المحبين له أعظم الحب. الكارهين للأدب العربي ؛ فمرد ذلك أن تيسير فهم الأدب العربي في غاية الصعوبة.

وكل مبتكر مجدد من الكتاب والشعراء العرب يحاول طه حسين أن يعد أصوله إلى غير العرب.

فإذا كان العقل المصري وحده هو المشاكل للعقل الأوروبي فأين ابتكارات هذا العقل التي تفرد بها عن منجزات العقل الإسلامي.

ومن عناصر الخطاب الحداثي عنه طه حسين محاولته التأسيس للنص المفتوح، والدلالة المفتوحة غير النهائية، وذلك في مواقفه ونظراته في تقريب النص الأدبي القديم وبخاصة الشعر. فقد أصل في قراءاته للشعر الرؤية المفتوحة الممتدة إلى غير نهاية التي تحتمل أكثر من فهم، وأكثر من توجيه قرائي. نجد ذلك مبثوثاً في حديث الأربعاء بشكل خاص. حيث اتسم نقده للنص الشعري بالانطباعية المفتوحة القابلة لتعدد القراءة، وتوجيهها وفق المثيرات الانطباعية البحتة.

أضف إلى ذلك انبثاق الخطاب الحداثي عند طه حسين من اهتماماته الأدبية والنقدية، مما جعل هذا الخطاب يطور مضامينه

من خلال الخطاب الأدبي الإبداعي، والنقدي عد دعاة الحداثة، وهو خطاب واضح الدلالة عند طه حسين لأن صاحبه عدَّ نفسه مصلحاً، ولابد أن يصل صوته الإصلاحي إلى الناس.

ولكن هذا الوضوح لم يرق للحداثيين التغيريين ممن جاء بعد طه حسين، وبخاصة في البعد الإبداعي من الخطاب الأدبي الحداثي.

إن هذه العناصر التي انبنى عليها خطاب طه حسين الحداثي تعد عناصر أساس تطور منها وبها الخطاب الحداثي العربي تنويراً، وتجديداً، وتغييراً. وكان طه حسين يمثل مجموعة النخبة المثقفة في تأصيل هذا الخطاب من حيث أسسه ومنطلقاته، وآلياته التي حملته، والتنويريون هم حاملو لواء الخطاب الحداثي بعد طه حسين على اختلاف في مادة الخطاب، وفي الوسائل، واتفاق في الغايات الإصلاحية التي كانت تبحث عن طرائق التحول من فكر إلى فكر.

وقد عد الخطاب الأدبي بأنه الخطاب المؤهل لتطوير آليات الخطاب الحداثي، وتحقيق مهمته التحولية، والتغييرية باقتدار؛ وذلك قبل أن يساهم الخطاب الفكري البحت في تأصيل مفاهيم الحداثة التحولية، والتغييرية. وبعد أن ساهم هذا الخطاب الفكري في تحديث المعرفة. فقد تلقف التنويريون بعض عناصر الخطاب الحداثي الحسيني، وبخاصة فيما يتصل بمحاولة التحول من فكر إلى فكر، ومواجهة الفكر التراثي بفكر الواقع. فكتب حسين

مروة (النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية) وحاول زكي نجيب محمود أن يقدم رؤيته نحو تجديد الفكر العربي في بعض دراساته الفكرية، وقراءاته التراثية، وأن يواجه بعض الوضعية المنطقية، والتراث العربي.

وواجه محمد عابد الجابري بين التراث، والمعاصرة، وكتب الدكتور حسن حنفي عن التراث والتجديد، وعن الفكر العربي، والمعاصر، وقدم طيب تيزيني رؤيته الجديدة للفكر العربي، وتناول محمد أركون بعض وظائف الفكر العربي وحدوده، وعلاقة ذلك بالتحولات الثقافية، والاجتماعية. وهؤلاء التنويريون وغيرهم ممن لم نشر إليهم هنا يعدون أصحاب مشروعات قرائية جديدة للتراث.

إن مثل هذه القراءات الجديدة للتراث كان الدافع من ورائها مواجهة الواقع العربي الآني والتراثي، ومواجهة المعطى الغيري بروح ناقدة شعارها (لا سلطان على العقل إلا العقل). فقد اتجهت مثل هذه القراءات إلى داخل المرجعية التراثية العربية بإعادة النظر فيها من الداخل نقداً، وتوجيهاً تمهيداً لعصرنتها، وحل إشكالية أسباب التقدم الغيري، والتأخر العربي. غير أن شعار (لا سلطان على العقل إلا العقل) جعل هذه القراءات ومثيلاتها في دائرة الاتهام.

وكان أبرز اتهام لها أنها قراءات علمانية إنطلاقاً من شعارها الذي أشرنا إليه. ومع أن العلمانية تشير إلى أكثر من

مفهوم إلا أن مفهوم فصل الدين عن السياسة، وبالتالي فصل الدين عن المجتمع كان المفهوم السائد للعلمانية عند العرب، وبخاصة عند عامتهم، وليس عند بعض خاصتهم. فهي بهذا المفهوم تصبح ارتهاناً لحركة الكون، لأنها تقوم على الرؤية الجزئية للواقع. إذ هي من هذا الجانب ذرائعية إجرائية تركز على مادية الإنسان. لكنها من جانب فهم أكثر العلمانيين لها ليست بالضرورة منكرة وجود مسلمات دينية حين ينظرون إلى العلمانية الشمولية التي تحاول أن تغير، أو تهمش بعض المسلمات، فهي عندهم طريق من طرق التحرر الذهني حين تنظر إلى أن الحواس والواقع المادي هما مصدر المعرفة من حيث فاعلية العقل وليس من حيث المعقولات الثابتة حتى وإن أسقطت تلك الفاعلية مالا يوافق معيار صدق الفكرة أو الرأي من المادة النقلية عند الذين يرون أن هناك تعارضاً بين العقل والنقل.

ولما كانت العلمانية قد صاحبت في ظهورها والترويج لها قيام الدولة الحديثة في العالم، فإن خطابها الفكري جاء مسايراً للخطاب السياسي، وهذا ينقض زعم العلمانيين بأن خطابهم خطاب شمولي، وأنه طريق التحرر من الاضطهاد أياً كان نوعه ؛ فالخطاب الفكري العلماني هو خطاب موجه في أساسه إلى عقلنة المجتمع فكرياً، واجتماعياً، وسياسياً. وهذا من أبرز الأسباب التي أثارت الخطاب الديني المعاصر وحولته إلى خطاب تصادمي مع الخطاب العلماني في بعض البلدان العربية من مثل مصر،

وسوريا ، والجزائر بشكل واسع في هذه الدول، وبشكل غير واسع في غيرها. وذلك ظناً من أصحاب الخطاب الديني بأن الدولة تعد المظلة التي يحتمي بها الخطاب العلماني لتمرير مشروعاته الاجتماعية ولاعتقاده بأن العلمانية أداة من أدوات الخطاب السياسي.

لقد كان التنويريون يتجهون في مشروعاتهم القرائية إلى نقد التراث من داخله بقصد تفعيله في تجديد الفكر العربي. أضف إلى ذلك أن قراءاتهم التراثية كانت قراءات اختيارية اتجهت إلى بعض مواد التراث. ولما كانت العقلنة العلمانية هي المسبار الحقيقي لصدق الفكرة أو الرأي، والنتيجة العملية التي ترتبت عليها تلك المصداقية فقد كان الاهتمام منصباً على فقه الواقع من تلك المواد التراثية وعدم استصحاب فقه النص. بل أخذت تلك القراءات تحاكم فقه النص، ولم يفد أكثرهم من منهج الأوائل في التوفيق بين العقل والنقل. وعلى هذا الأساس أخذت النظرة التنويرية تقابل بين الواقع بكل مدخلاته المحلية والغيرية والتراث بعامة. والنصي اليقيني منه بشكل خاص، تمهيداً لأنسنة الدين، وعد التراث جميعه المقدس، وغير المقدس منتج الخبرة الإنسانية مادام العقل هو صانعه، أو هو الذي شكله وفق مشكلاته وإمكاناته. وقد كان هذا الخطاب الحداثي الفكري التنويري يحتمي بالنظام السياسي مهادناً، ومسايراً لهذا الخطاب عندما يشعر التنويريون باضطهاد الخطاب الديني لمشروعاتهم

الفكرية كما يزعمون ذلك ؛ كما أن كثيراً من مضامين الخطاب الحداثي التنويري كان يشوش على السلطة السياسية. وبخاصة في لغة الإبداع الرامزة ؛ لأن الخطاب السياسي الاستبدادي في نظر التنويريين هو خطاب مغيب للحرية التي هي أس من أسس العقلنة المرغوب في نشاطها.

ولما كان الخطاب الأدبي الإبداعي، والنقدي يستطيع أن يتوارى عن عين الرقيب. ولو إلى حين ؛ فإن هذا الخطاب يصلح أن يكون بنية تحتية تتشكل من أرضيتها الأصوات المنادية بالتنوير أو بالتغيير في نمط الحياة بكل صورها، وأشكالها الفكرية والمادية، خاصة وأن الخطاب الأدبي هو خطاب النخبة المؤثرة في المجتمع.

هكذا كان صوت طه حسين الأدبي مؤثراً بوضوح في استئثار الخطاب الأدبي بالمشهد الحداثي العربي عند التنويريون، والتغييريين على حد سواء، غير أن هذا الخطاب الحداثي الأدبي لم يكن مطمئناً كل الاطمئنان إلى السلطتين السياسية، والاجتماعية من حيث الترويج لمضامين خطابه التغييرية، إذا ما مست دعوات التغيير المسلمات، وهزت الخصوصيات اليقينية، وما دار حولها من حركة فكرية هزاً عنيفاً يجعل رد الفعل أقوى من الفعل، وهذا ما حدا بالخطاب الأدبي الإبداعي عند التغييريين بأن يكون خطاباً غامضاً في الأغلب الأعم، وقد زاد هذا الغموض المتعمد في أكثر الأحوال من تضييق دائرة الاستجابة لدى المتقبل،

وبخاصة المتقبل العادي، وليس المتقبل النخبوي، ولهذا ظل الخطاب الغامض بعيداً عن تعاطف القارئ معه، لكن ترويجه لمبدأ التغيير كان القاسم المشترك بين الشعراء والكتاب التغييريين. انظر مثلاً إلى الدكتور غالي شكري الذي كان ينظر إلى الحضارات غير الحضارة الغربية بأنها إما حضارات مستهلكة لمنجزات الغرب، وإما حضارات تسهم في إنتاج هامشي طفيلي فيها. إن هذه الحضارة الغربية الرأسمالية هي حضارة الهيمنة الجديدة ليس بالجانب المادي فحسب، وإنما بالجوانب الحياتية الأخرى، ولم يتنبه إلى أن الحضارات تتقاطع وتتفاعل في المشتركات، وتتقابل في الخصوصيات، وهنا تكمن استحالة الاندماج الكلي لتصبح الحضارات كلاً واحداً، ويصبح الذوبان في الآخر هو الخيار الوحيد للحضارات المتخلفة. هذا ما ذهب إليه غالي شكري في كتابه شعرنا الحديث إلى أين.

لكنه في كتابه الفكر العربي بين الخصوصية والكونية أشار إلى أنه لا يريد مطلق الذوبان في الآخر، وبخاصة أمام الهيمنة الأمريكية على العالم. فقد عاد هنا يبحث عن احترام الخصوصيات الأممية القادرة على التعامل مع مستجدات العصر باقتدار، وإشاعة المعرفة العلمية، وتبادل الخبرات، والتجارب، تمهيداً لتحقيق الوحدة الإنسانية. ولعل انحياز أمريكا مع الظالم ضد المظلوم في القضايا التي يكون العرب والمسلمون طرفاً فيها كالقضية الأم قضية فلسطين لعل هذا الانحياز الذي لا يحتاج

إلى تكلف البحث عن دليل هو الذي جعل غالي شكري وغيره من دعاة الذوبان في الغرب يعودون إلى البحث عن خصوصية الهوية، ويصبح هذا البحث هاجس المفكر والأديب والناقد، وكل القوى الاجتماعية.

فالأديب الإبلاغي مثلاً يحاول أن يمسك بتلابيب لغة الإبداع محافظاً على الهوية والانتماء من هذا الجانب والأديب الرامز يحاول أن يشعرك بآفاق لغته، وهو بهذه النشوة يعلمك قوة هذا النوع من الانتماء على مواجهة الواقع، والتجاوز إلى آفاق مستقبلية، وأن لغته قادرة على مسايرة التحولات التي تطرأ على حياة الناس.

وتوتر العلاقة بين الشاعر ومشكلاته لابد أن تظهر في مستويات من الأداء اللغوي الثائر حيناً والمتمرد على واقعه والمهادن حيناً لذلك الواقع روحاً ولغة.

من هنا كان شعر الحداثة الذي يزعم أصحابه أنه الشعر المجسد لهموم الأمة شعراً ثورياً تمرد على المسلمات والخصوصيات، وطرح من حسابه في كثير من تجارب شعرائه الماضي كلية، وتوتر مع الحاضر، وأخذ يتطلع إلى المستقبل رؤيوياً. وقد كان بعده الثوري التغييري ذا أثر واضح على لغته التي لم تستصحب البعد التوصيلي في لحمتها الإيحائية. إن هذا الشاعر الرائي الذي حمل هم الإصلاح وربطه بأهمية الثورة والتغيير لم ينجح في إيصال صوته واضحاً إلى المتلقي. وشرط الاصلاح والتغيير أو التجديد أن يكون الصوت واضحاً لأداء

الرسالة، ووصولها إلى المعني بالإصلاح، فهماً، وإفهاماً. وقد تحول هذا البعد الإصلاحي في الخطاب الإبداعي الحداثي إلى رمز تراثي غيري، أصبح يعرف باسم الخلاص. هذا الرمز الإنجيلي للمرشد المخلص الذي يتجرد من ذاتيته ليذوب في الهم الجمعي. وتجاوزت الرؤيا الشعرية عندهم كل معرفة برهانية وكل حقيقة كونية إلى اللامتناهي واللامعقول، وحطمت ضوابط الفن وقوانين الكون المقدرة. بل قل إنها ذهبت إلى أنسنة الذات الإلهية وتأليه الإنسان الذي أعادت إليه صناعة المعرفة وفق مدركاته العقلية، وتجلياته الاستكشافية.

إن المنتمي إلى اليقيني في بعض تجارب الشعراء الحداثيين هو من عالم الميتافيزيقا الأخروي الذي فقد جوهر الحياة وروحها.

وإن هذا الشعر الذي يكتب بالحرف العربي ليس عربياً في بيانه، ولا يمثل الروح العربية المتأزمة - فهو بعيد عن تمثل هذه الروح من جهتين. من جهة المرجعية الانتمائية ومن جهة الذوق العربي. أي من جهة الرؤية المعرفية والقيم الأدبية.

ولما كان الشاعر الحداثي همه الإصلاح فإن الذهنية ستحتل مساحة ليست باليسيرة في صناعة الشعر، مما يتيح للهندسة الذهنية أن توجه التجارب معرفة، وتشكيلاً وفق مشاربها، وما تألفه من رؤى برهانية أملتها هذه الجدلية الحضارية، في تقاطع الحضارات، وعدم تكافئ التبادل التأثيري، ومحاولة الغالب فرض هيمنته على المغلوب.

لقد أصبحت ظاهرة الغموض في الخطاب الشعري المعاصر لازمة من لوازم الأداء الشعري عند الحداثيين وبخاصة في شعر التفعيلة، وفي النص النثري الذي سموه قصيدة النثر، ونسبوه إلى عائلة الشعر دونما نسب صريح أو سبب صحيح ويمكنك أن تنسب هذه الظاهرة إلى أسباب كثيرة هيأت لها هذا الظهور اللافت للنظر في تشكيل الخطاب الشعري من مثل تنوع مصادر القصيدة المعاصرة المعرفية المحلية، والأجنبية ورغبة بعض الشعراء من أصحاب الدعوات الحرة في إغماض دعواتهم والتمرد على الماثل من القيم، والتطلع إلى تجاوز ذلك ولو أن المجهول، فيما بعد المتصور. تلمس هذا التمرد من خلال لغة الشعر التي انحرفت على ضوابط البيان العربي، وخرجت على قوانين اللغة المعيارية، في نحوها، وصرفها، وبلاغتها، وأخذت هذه اللغة تعضد دعاوى التغيير في نمط التفكير، وفي أصول المرجعية العربية، وفي الاستجابات الذوقية حتى داخل المتلقي إحساس وصل به إلى مرحلة من اليقين جعله يتوقع الانحراف في هذا الشعر معرفة ولغة أكثر من توقعه الاعتدال فيه، مما أدى إلى زعزعة الثقة بين الشاعر والمتلقي في كثير من الرؤى الشعرية الجديدة. أضف إلى ذلك ضعف الجانب الانفعالي في هذا النمط من الشعر الذي أصبح لا يثير النفس، ولا يبعثها على الاستجابة، نظراً لارتفاع معدلات الأداء الذهني في تشكيلات هذا الشعر لسبب واضح هو رهان أصحاب هذا الخطاب بأنه قادر على إحداث شيء من

التغيير المنتظر، وإن لم يكن ذلك فإنه سيثير على أقل تقدير التنبيه، وإعادة النظر في أصول الانتماء وطرح الأسئلة الجديدة في مساءلة المرجعية مساءلة اختيارية تعكس أجوبتها ما يطمح إليه التغييريون من أهمية التحول من ذلك الانتماء المرجعي إلي انتماء جنيني لا يتشكل إلا إذا تحقق عدم الرضا عن الموروث الذي يشد إلى أصوله كل ظاهرة تجديدية، أو تغييرية، وإعطاء الذهن هذه المساحة غير المتوقعة في مصدر إنتاجية الشعر هو الطريق إلى تحطيم بعض الضوابط العقلية بالعقل نفسه، وفي مقابل هذا البعد الذهني في الخطاب الشعري الحداثي يواجهك البعد الإيحائي المغرق في تحطيم خواص الفروق الإدراكية، لتحيلها إلى صور إنفعالية من حيث إقامة علاقات نفسية وذهنية جديدة نتج عنها لغة مغلقة هزت المواضعات الخاصة بالوضوح، واستغلقت معها مفاصل المقاصد والعلاقات الفكرية بين أجزاء القصيدة، وأدى خروج الرمز الذي لا يوجد له معادل فكري محدد ومتعارف عليه في كل أحوال الرمز، إلى تفكك البنى التشكيلية واضطراب القرائن، وبعدها المغرق مما أضعف الرابطة التناسلية بين التراكيب اللغوية ؛ وإذا بك أمام أساليب بالحرف العربي لكنها لا تستقيم. مع مثالية الأساليب العربية.

فالشعر الذي يصدمك بالصور العقلية إن جاز لنا أن نسميها صوراً، أو بالصور الإيحائية المستغلقة التي لا تسمح للبعد التوصيلي اللغوي أن يأخذ مكانه في لغة الإيحاء، إنما يجعل الشعر بعيداً عن وظيفته الجمالية والمعرفية معاً. ومن هنا

لا يمكن بحال من الأحوال أن تنجح دعاوى التغيير المتكئة على الخطاب الأدبي الإبداعي المنغلق على ذاته، البعيد عن مدركات المتلقي الحسية والذهنية، خاصة وأن هذا الخطاب موجه إلى أمة هي أحوج ما تكون إلى الوضوح والتنوير، وقد أحس بعض الشعراء المعاصرين بهذه الإشكالية التي اقتحمت الشعر، فقدموا لبعض قصائدهم بمقدمات علها تضيء غامضها، كما كان يفعل صلاح عبدالصبور وغيره.

إن المضامين التغييرية قد جعلت من الغموض في بعض صور القصيدة المعاصرة وأفكارها أمراً لا مفر منه حيث لم تراع أهمية العلاقات والقرائن التركيبية للغة الشعر بحيث يكون الرمز منسجماً مع نسيج التجربة لا تحس فيه نشازاً أو نفوراً عن التجربة، حتى لو انضاف إليها الرمز من خارجها، والشعر العربي في عصوره المتتابعة وظف الصورة التعبيرية توظيفاً فنياً احتفظت فيه اللغة العربية بخصائصها اللغوية المعروفة، أما في الشعر الحديث بعامة فقد نقل الشاعر اللغة من وظيفتها التوصيلية والرامزة الواضحة إلى وظيفة تركيبية امتزجت فيها عناصر القصيدة من خيال وموسيقى متكئة على المجاز خارج حدود صوره التوسعية، فإذا كان البلاغيون وعلماء اللغة قد حدوا المجاز بأنه استعمال الكلمة في غير ما وضعت له للمبالغة والتوكيد والاتساع، فإن الشعراء الحداثيين قد تجاوزوا ذلك الحد إلى الصور الإيحائية التي لا تنضبط معها حدود المجاز. وإذا كان التجديد في الاستخدام اللغوي يفيد اللغة ويمنحها شيئاً من الحيوية فإن

ذلك ينبغي أن يمارس من خلال قواعد اللغة العربية وأصولها. أما إذا خرج التجديد على تلك القواعد والأصول. وحاول أن يأتي بلغة جنينية لم تتحدد ملامحها بعد. فإن العملية ستصبح عملية تغيير وفرق بين التجديد والتغيير. وقد رأى أدونيس أن التجديد في الشعر العربي الحديث لن يتحقق إلا إذا تمردت لغته على مواضعات اللغة العربية التي فقدت حيويتها في نظره، وذلك عن طريق التجاوز والتغيير. لأن اللغة الشعرية في رأيه تكشف عن المستقبل، والمستقبل لا حد له، واللغة الشعرية تبعاً لذلك، والشاعر لا يطلب منه تكرار لغة معروفة وسائدة، وإنما عليه أن يكشف لغة غير معروفة فهو يحاول أن يتخذ من الدعوة إلى تجديد الشعر طريقاً إلى تغيير بنية التراث، وتحطيمه بكل قيمه الروحية والفكرية، وعندما طبق أدونيس وأتباعه دعوتهم تلك على أشعارهم تبين عوار دعوتهم. إذ جاءت لغتهم في كثير من أشعارهم وهي لا تحمل فكرة، ولا تنهض ببناء صورة، ولا تنبئ عن شيء ذي بال، بل تلمس فيها روح العبث والفوضى والخلط والتشويه، وتلحظ في بنائها الذي وضع على غير نظام الإصرار المبيت على قسر اللغة، وتحطيم أصولها. واللغة كما قال العقاد: (لم تخلق اليوم لنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا. والتطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد، وأصول، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها ونخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها).

وقد علق البياتي على محاولة أدونيس الشعرية (مفرد

بصيغة الجمع) بأنه ليس بشعر ولا بنثر هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة.

ومن اللافت للنظر أن قصيدة التفعيلة التي مضى على ظهورها في الشعر العربي الحديث أكثر من نصف قرن، لم تستطع تطويع الذائقة العربية في عمومها إلى التحول عما ألفته في شعر الشطرين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أطراح الوزن المقنن من الشعر والدعوة إلى اتحاد الفنون القولية الشعرية، وغير الشعرية في فضاء الكتابة تعد دعوة مفتوحة، دونما غايات محددة، وواضحة لذلك الاتحاد، فهي مجرد نزوة من نزوات التجاوز، والخلط بين العناصر المهيمنة وغير المهيمنة، التي يستقل بها جنس أدبي عن جنس، ونوع عن نوع.

وقد أخذت هذه الدعوة التبشيرية بالنص الكتابي المفتوح اهتماماً واسعاً في الأوساط الأدبية العربية، ويعد أدونيس مجمع تلك الأوساط الأدبية المهتمة بهذا الخلط والتشويش على الذائقة العربية، وهو حامل لواء الحداثيين التغييريين من العرب في خطابه الإبداعي وفي خطابه النقدي، ولعل وصف البياتي لشعر أدونيس بالهجين يقرب لك مستوى انحراف الأداء الشعري عنده، ولا يكاد يخلو كتاب من كتبه، أو موقف من مواقفه النقدية من الدعوة إلى اتحاد الفنون القولية في فضاء الكتابة.

لذلك سيتمحور الحديث عن التغييريين عند نشاط هذا الرجل، لأنه يمثل وجهة النظر التغييرية في الخطاب الأدبي هذه

الوجهة التي التف حولها مجموعة كبيرة من النخب الثقافية العربية.

وكان رهانه على النص النثري الجديد الذي سماه أفق الكتابة الجديدة بأنه القادر على زعزعة اليقيني في الذاكرة العربية، وتحويل الذائقة العربية عن تراكماتها الحسية التي تأصلت منذ أكثر من خمسة عشر قرناً. وكان كتابه النص القرآني وآفاق الكتابة خلاصة مواقفه التنظيرية السابقة على هذا الكتاب الذي حاول فيه أن يجعل من القرآن الكريم حافزاً للدعوة إلى النص النثري المفتوح. فهو يرى كغيره من دعاة هذا النص أن الشعر في تحول مستمر تجاوزاً إلى المجهول. والشعر في نظره لا يسكن إلا حيث لا يصل، أو لا يستقر. وسيرفض شعر المستقبل أن يكون نظاماً ما، رؤية وتشكيلاً، وسيلتقي الشعر والنثر في مصهر الكتابة.

ورأى أن الكتابة القرآنية نص لغوي خارج كل بعد ديني. نص نقرؤه كما نقرأ نصاً أدبياً، واستدرك على نفسه أن القرآن الكريم نص لا يأخذ معياره من خارج وإنما من داخله. وبما أن القرآن في نظر أدونيس مفتوح الدلالة فهو مفتوح بلا نهاية. إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق.

وإذا كان القرآن قد كتب الدين بلغة شعرية، وكتب الدنيا بلغة دينية كما زعم أدونيس، فإنه لن يكون عملاً كتابياً فنياً، وحتى يكون القرآن الكريم نصاً كتابياً لا يفضي إلى شيء من

المعرفة المحددة، ومن القيم الأدبية رأى أدونيس أن القرآن نثر لا كالنثر، وشعر لا كالشعر، وكتابة لا كالكتابة، ولغة لا كاللغة، وهو بهذا النفي المطلق بأن القرآن لا يشبه شيئاً خارجه، يريد أن يصل إلى نتيجة يتغياها من ذلك. وهي أن كل نص كتابي له قانونه الخاص في بنائه دون سند من قاعدة، أو معيار، أو مثال سابق، ويصبح الخيال، والتأمل هما مصدر الكتابة الجديدة. إن هذا المستوى من الكتابة التي لا تشبه شيئاً خارجها قد حققت بعض غايات التغييريين حسب زعمهم. فقد خلقت هذه الكتابة كما يقول أدونيس: (ثقوباً كبيرة في نسيج الثقافي الديني السائد. قالت أشياء لم تقل من قبل، وأشارت إلى أشياء لا تقال. شوشت صورة اليقين، وشوشت يقينية الكلام الذي عبر عنه، وفتحت أبواباً على ما لا يسمى. وعلى غياب التطابق بين الأشياء، والكلمات مما يؤدي إلى التشكيك في صدق الكلام، سواء كان إنسانياً، أو إلهياً، ذلك أنها على الأخص قدمت نصاً مفتوحاً. غير مكتمل مقابل النص الديني المغلق المكتمل). هكذا تتلبس الدعوة إلى آفاق الكتابة لبوس الثورة العلنية على المعرفي الإلهي والإنساني. وتصبح الحداثة في هذا الخطاب في مقابل التراث المقدس والمنتج الإنساني، والبحث عن سياق معرفي جديد. إذ الحداثة بهذه الغاية التغييرية رفض صريح للقديم، وانقطاع عنه، فكل قيمة تراثية دينية، وغير دينية، لغوية، وإيقاعية، معرفية، وأدبية، لابد من رفضها للوصول إلى التغيير في الفكر وفي الحياة كما يقول أدونيس ومن شايعه وانضم إلى

دعاة التغيير. وهو تغيير لا يقتصر على هدم تقاليد الأدب العربي واستنبات تقاليد جديدة ؛ إنه دعوة إلى تغيير شمولي في مناشط الحياة جميعها لحل إشكالية الأزمة الحضارية العربية المعاصرة. أزمة التخلف الفكري والمادي، لأن أسس الحداثة التغييرية تقوم على تصور تغييري واضح هو أن (الهدم طريق البناء) هذه المقولة التي تمحور حولها مشروع التغييريين في الأغلب الأعم.

إن الحداثيين التغييريين يعدون أنفسهم إصلاحيين، لكن لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون الأزمات الحضارية التي تمر بها حضارة العرب دافعاً إلى الدعوة التغييرية مهما كانت القوة الدافعة إلى التغيير في نمط الانتماءات، وطرائق التفكير، واستبدالها بأمر ثابت آخر جديد، فإن القضية ليست بهذه السذاجة الدعوية غير المنتمية.

فأنت تجد أن كل دعوة جديدة منبتة عن الأصول الانتمائية للشعب أو للأمة تكون دائماً بعيدة عن فعل الممارسة، حقيقة، وواقعاً، والأفراد وحدهم لا يملكون ميراث الأمة، ليتصرفوا فيه كما شاؤوا، ومهما كان لهم من النفوذ السلطوي سياسياً، واجتماعياً، وإعلامياً، وفكرياً، وفق تصورات فئوية فإنهم لا يملكون مشروعية تغيير ثوابت المجتمعات، وبخاصة فيما يتصل بالخصوصية الانتمائية، لذلك لم تنجح الدعوات الثورية الفئوية على مر التاريخ العربي الإسلامي في اختراق الخصوصية التراثية.

وما يردده أدونيس من أن الثورة التغييرية العربية المعاصرة التي منطلقها الثورة الأدبية قد أحدثت ثقوباً كبيرة في نسيج الثقافي الديني السائد، فإن هذا الإحداث بهذه الصورة لا وجود له إلا في أذهان الفئة التغييرية.

لقد كان منجز الحضارة الغربية المتطور في عصرنا الحاضر سبباً رئيساً في تحديث الرؤية الحضارية العربية تحديثاً لم يخل في بعض وجوهه من النظرة التغييرية التي حمل همها الخطاب الأدبي أكثر من أي خطاب آخر، مما حدا بحاملي هذا الهم التغييري إلى أن يفسروا المرجعية العربية التراثية الدينية والتاريخية والاجتماعية تفسيراً عصرياً، ويتخذوا من حالات التخلف العربي إدانة لجمود هذه المرجعية، وانتهاء دورها التفعيلي على مسرح الحياة المعاصرة، وبخاصة في الجانب العملي، ومقايسة الجانب الأدبي على ذلك الجمود. وأخذت المواجهة بين منطلقات التغير ومرتكزات التراث تتسع وتعنف.

لقد بنى أدونيس تصوره لخريطة الشعر العربي على مبدأ التغيير وليس على مبدأ المشاكلة. ومبدأ التغيير مبدأ مغلق لن يصل من ورائه إلى النتائج التي كان يتغياها ويراهن على الوصول إليها. فقد نسي أن المرجعية العربية في الجاهلية وفي الإسلام هي مرجعية تشاكلية. الأولى تشاكلية تواضع على قيم مخصوصة حسب تصورات الجاهليين لتلك القيم، والأخرى تشاكلية انتماء إلى خطاب إلهي غير قابلة للتغيير من حيث

اختراق أصولها. وليس من السهولة بمكان أن ينفصل الشاعر المعاصر عن الماضي بكل تشكيلاته الذهنية ويستبطن بذور التغيير في شعره كما هي رغبة أدونيس الذي حاول أن يرسم خريطة الشعر العربي منذ الجاهلية حتى العصر الحاضر رسماً انتقائياً يقوم على إبراز الجوانب المنحرفة فيه، تمهيداً لتأسيس النظرية التغييرية المعاصرة. وكان أدونيس يراهن في كتابه (زمن الشعر) على استجابة الجماهير للمرجعية الثورية الجنينية الجديدة. فالشاعر المعاصر في نظره يخوض معركة التحرر على جبهات كثيرة في ذلك الجبهة الخارجية ومدى مواجهتها للتكيف معها، والجبهة السلفية ومدى التمرد عليها، والانعتاق منها، وكيف يوحد الشاعر المعاصر بين لينين والحلاج.

إنه يبحث عن تبعية ثورية، ولا يبحث عن ثورة جديدة، وفق شروطها المحركة لها ووفق الحالة، والحاجة القائمة. وعلى هذا يصبح التحاور مع التراث تحاوراً ضدياً، وليس تحاور بحث عن الحقيقة، وقد ذهب في كتابه الثابت والمتحول إلى أن سلطة الثبات في قيم الشعر العربي كانت تستند إلى المرجعية الدينية، وأن الدين وحده كان السبب في تغلب المنحى الثبوتي علي المنحى التحولي في الشعر. وأن حركة الأدب يفترض فيها أن تكون منفصلة عن حركة الدين من حيث تأثير الماضي في الحاضر، والمستقبل.

وقد أخذ أدونيس يبحث في هذا الكتاب ظاهرتي الاتباع

والابتداع في المرجعية المعرفية العربية، وفي قيم الإبداع الأدبية. فالثابت عنده هو ما بنى أحقيته، ومشروعيته على مخزون تراثي له مفهومه الحضاري المنغلق على ذاته، الرافض لما لا يتفق مع فلسفته المعرفية وتصوره للحياة. أما المتحول فهو المقابل للثابت الذي يرفض أحقية الثابت في الانغلاق على مقولاته التي يحتمي وراءها في موقفه من قضايا الكون، ويدافع عن منجزاته. هكذا فهم أدونيس التصور الإسلامي على أنه توكيد للذات ونفي للآخر، وغاب عنه أن التصور الإسلامي للكون والحياة هو تصور منفتح غير مغلق، لا يصادر الآخر، ولا يلغيه، ولا يكرهه على الدخول في نظامه، لأنه دين العالمين الذي يتجاوز حدود المكان والزمان والجنس، وأعطى وأخذ ما تستقيم به حياة الناس. وهذا المنظور يخلخل مفهوم أدونيس للثابت المنغلق، ويخلخل كذلك مفهومه للمتحرك الثوري، نظراً لاتساع المرجعية الشرعية العربية، ورقيها من حيث آلياتها المؤهلة للتحاور مع الآخر بالتي هي أحسن.

لكن التغييريين لم ينظروا إلى هذه الحقيقة الشرعية، وهذا الطريق القويم في التفكير الإصلاحي في علاقة الفرد بالجماعة، بل نظروا إلى أن الفرد هو الملاك المطلق الذي يبحث عن آفاق الحرية المطلقة خارج نظام القانون عند الجماعة. وهذا الزعم بفقدان الحرية داخل الجماعة نتج عنه الصراع النظري والجدل المفتعل بين النظام أياً كان مصدره، والحرية، وكأنهما خطان متوازيان

لا يلتقيان. هذا ما تجده في رؤية أدونيس لقضية الاتباع والابتداع، وهي رؤية لم يتحول عنها أدونيس في كل ما كتب في هذا الشأن.

وقد أشار على الصعيد الوجودي بفرضية ما سماه اللاهوتانية في حديثه عن العلاقة بين الفرد والذات الإلهية، فالذهنية العربية في هذه العلاقة ذهنية مغيبة في نظره. فالعربي المسلم في هذه العلاقة لا يشعر بأنه موجود في ذاته لذاته، إنما هو موجود في ذاته لغيره، ويفتقر في هذا إلى الحرية التي تمنحه قوة الإبداع المتغير.

وقد زعم أن وظيفة المعنى تتغير في حركة الشعر العربي منذ نزول القرآن لكن شكله لم يتغير، وأن هناك انفصاماً بين المعنى والشكل نظراً لاكتساب اللغة بعداً دينياً سيكون من أقوى الأسباب الحافظة لها في معياريتها، وضعاً، ونحواً، وصرفاً، وبلاغة. وعلى هذا الأساس يتعاضد البعدان الديني واللغوي في تكريس الثبات الباعث على التخلف، وأن أي تمحور حول التحول لابد أن يكون تمحوراً حول المستقبل. وليس للماضي فيه نصيب.

لقد أحدث الخطاب الحداثي التغييري نوعاً من الجدل المفتعل بين المعرفة والعقل، والحرية والنظام، والعدل، والاستبداد، وهو جدل لا يبحث عن أصول الحقيقة، المعرفية فيما يخص المرجعية العربية التراثية، وإنما يبحث عن مكان جديد للفعل الإنساني، ليصبح هذا الإنسان مركز الكون، فتتحول وظيفة العقل من

مهمته الاستدلالية إلى أن يكون صانعاً للحياة، ومن قوة إدراكية تكشف طبيعة العلاقات بين الأشياء وفق إمكاناتها الإدراكية إلى قوة مطلقة لا تحدها حدود.

وقد أرجع أدونيس أصول الحداثة العربية إلى العصرين الأموي والعباسي بعد أن فشل في اتخاذ الشعر الجاهلي أصلاً من أصول التغيير، وكان قد اطمأن إلى ذلك الأصل في الجزء الأول من الثابت والمتحول، ثم رجع عن ذلك في الجزء الثاني من هذا الكتاب بناءً على عدم الوثوق في ذلك الحكم على شعر منقول بالرواية الشفوية، ومشكوك في صحته.

وقد ارتكز الفعل الحداثي منذ العصر الأموي على خطابين أحدهما سياسي فكري حمل نشاط الحركات الثورية، وكان له أثره في نشوء العقلانية، وتنامي الإلحاد، واستثمار النزعة الصوفية بعض معطياته.

أما الخطاب الآخر فهو خطاب فني أدبي قامت به حركة التجديد في الشعر العربي. وكلا الخطابين قاما على محاولة إلغاء ومصادرة خطاب السلفية في نظام الحكم، وتقاليد الفن الشعري كما زعم أدونيس. وكان من نتائج ذلك المعطى الحداثي قضية الفصل بين اللفظ والمعنى نتيجة قياس الأدب على الدين من حيث تأثير هذا على ذاك وهو قياس لا حقيقة له، لأن أدونيس نفسه قد تحول عن هذا الزعم وقايس الكتابة الجديدة على أسلوب القرآن في كتابه (النص القرآني وآفاق الكتابة).

حيث حاول الإفادة من المرجعية الدينية في تنظيره لأدبية الكتابة التي ستجتمع فيها القصيدة، والقصة، والرواية، والمسرحية والتاريخ، والفلسفة، وكل الأشياء، وما وراء الأشياء متخذاً من أسلوب القرآن ونظمه الشكل الذي ينبغي أن يحتذيه الكلام الأدبي البليغ مشيراً إلى أن إطلاق اسم الكتاب على القرآن يدل على أن هذا الاسم خاتمة الكتابة قبله، ومؤهل لآفاق الكتابة المستقبلية بعده، التي تنصهر فيها كل الأشياء.

لقد كانت مقايسة القيم المعرفية والأدبية على الدين عند العرب محل انتقاص عند أدونيس في كتابه الثابت والمتحول، وزعم في كتابه النص القرآني وآفاق الكتابة بأنه أمام كشف جديد عن لغة كتابية جديدة. هكذا بدأ أدونيس في الثابت والمتحول بنقد المقايسة، وانتهى في كتابه النص القرآني وآفاق الكتابة بأهمية المقايسة.

وإذا كان النص الكتابي بعد أن تتحد أنواع الكلام الأدبي، وغير الأدبي، لا يأخذ معياره، وقانونه إلا من داخله، فإن الدعوة إلى موت النقد الأدبي بل النقد بعامة الأدبي والثقافي ستكون محصلة طبعية لهذه النتيجة المتوقعة. وهذا ما زعمه أدونيس في كتابه (كلام البدايات) حين زعم أن الإنسان أكبر من المنهج، وأوسع، وأغنى، وأنه في هذا لا يتبنى في تذوقه الشعر وفهمه أي منهج والادعاء بموت النقد عند أدونيس كان بسبب تنظيراته النقدية التي أخفقت. وفشلت في تأصيل رؤية تغييرية مؤثرة في

المنتج الأدبي، لاصطدام تلك التنظيرات بضوابط فنية، وأخرى معرفية لا يمكن اختراقها بدعاوى تبحث لها عن مكان خارج حقائق الأشياء. فلا أقل والحالة هذه من الدعوة بموت النقد كما كانت الدعوة بموت المؤلف عند البنيويين.

لقد مات النقد الأدبي والثقافي في نظر أدونيس عندما أخفق الناقد في تفعيله في غير وظيفته، وبدون آلياته الفكرية، واللغوية، وفق تصور أدونيس لتلك الآليات.

إن فشل اختراق المألوف في الثابت وما دار حوله في بنية المرجعية العربية كان من الأسباب الرئيسة التي دعت إلى اختلاط أنواع الكلام الأدبي، وغير الأدبي في أفق الكتابة عند التغييريين ثم الدعوة بعد ذلك إلى موت النقد الأدبي، والثقافي الذي لم يكن قادراً في نظر التغييريين على اختراق ثوابت المرجعية العربية، وإن الدعوة إلى موت النقد لا تعني توقف النقد عن ممارسة وظيفته تنظيراً، وتطبيقاً، أو تحوله عنها. لأن الأمر لو كان كذلك لما استمر أصحاب هذه الدعوة في طرح تنظيراتهم النقدية بحثاً عن نقد فاعل يأخذ مشروعيته، وقانونه من النص الكتابي الذي يدعون إليه، وليس من خارج.

وكان أدونيس الذي جهد كثيراً في طرح آرائه التغييرية على مستوى الفكر والأدب، وهو يمثل مجمع التغييريين من الحداثيين العرب أول من خرج على تلك الآراء. فقد زعم في الجزء الأول من كتابه الثابت والمتحول أن الشعر الجاهلي يعد أصلاً من

أصول التغيير في المرجعية العربية، ثم رجع عن هذا الزعم في الجزء الثاني من هذا الكتاب. وانتقص قياس الأدب على الدين عند القدماء، ثم توسل بالمقايسة بين الأدب، والدين في دعوته إلى اتحاد أنواع الكلام البليغ فيما سماه الكتابة، متخذاً من القرآن الكريم أنموذجاً صالحاً لتأصيل هذا الاتحاد الكتابي. وقد دعا إلى موت النقد الأدبي والثقافي، ولم يتوقف عن ممارسة هذا النقد في كتاباته النقدية التي تلت هذه الدعوة.

أضف إلى ذلك أنه نظر إلى الشعر نظرة استقلال لهذا النوع الأدبي، في وصيته التي كتبها أخيراً، فقد ضمن وصيته بيتاً واحداً من الشعر الموزون من دون قافية كما أشار إلى ذلك في لقاء صحفي نشرته جريدة الشرق الأوسط. وقد أوصى بحفر كلمات ذلك البيت على اللوحة الرخامية التي ستعلو قبره، وكأنه قد تراجع عن دعوته إلى اتحاد الكلام البليغ فيما سماه (الكتابة) عندما أفرد الشعر بعنصره المهيمن وهو الوزن.

وهذا الاضطراب بين طرح الرأي، والرجوع عنه، وتبني الدعوة والخروج عليها يدلك على اضطراب الرؤية في مشروع الخطاب الحداثي العربي التغييري، من حيث سلامة المنطلقات، وما توسل به التغييريون من آليات للوصول إلى نتائج يرغبون في الوصول إليها، غير ما تؤدي إليه الحقيقة العلمية مجردة وبعيدة عن الهوى والمغالطات فيما يتعلق بالحقيقة التاريخية، وبحقائق الأشياء في ذاتها. لذلك كانت الدعوة إلى ما بعد الحداثة نتيجة

متوقعة، وإن كانت الحداثة وما بعدها مسترفدة من خارج نظرياً لا تطبيقياً.

إذ كان الهدف من ذلك حل إشكالية معاصرة قائمة، لكنها أصبحت إشكالية معقدة، وأزمة حضارية جديدة تحتاج إلى حلول من حيث معرفة مدخلاتها ومخرجاتها، ويبدو لي أن الحداثة العربية التغييرية قد حملت فشلها في تصوراتها الثورية الإنزياحية، وعدم قدرتها على المواءمة بين الثوابت والمتغيرات، وصهر ذلك في صياغة عصرية، تحقق الاستجابة لمتطلبات العصر، ومشكلاته، وتوازن بين المنتمى التراثي، والتحولات الاجتماعية الجديدة، ولعل تشاكل المرجعية المعرفية العربية في تأثير تراثها في جديدها حاضراً ومستقبلاً، وتأثير جديدها في تراثها بإضافاته الموافقة للتراث هذا التراث الذي لا يعرف الانقطاع، أو التوقف عن استمرار عطائه وفاعليته في حركة التاريخ بكل معطياتها المادية والفكرية، لعل هذا التشاكل كان من الوضوح بمكان في أن أية حركة معرفية تحاول الخروج على طبيعة ذلك التشاكل في أصوله العقلية والنقلية بوصفها معوقاً للتقدم، وأن المغايرة هي شرط ؛ التقدم إنما هي ضرب من البحث عن المستحيلات التي لن تتحقق على أرض الواقع. وهذه حقيقة لم تكن غائبة عن الحداثيين التغييريين في خطابهم الأدبي الإبداعي والنقدي. ولربما كان دافع البحث عن الحرية المطلقة من الأسباب البارزة التي قامت عليها دعوة التغيير. إذ التحرر من

نظام معين يعني دعوة للتحرر من كل نظام يقيد الحريات، أو حتى يضبط حركتها ضبطاً انتمائياً إرادياً.

فقد خلق انعدام الحرية ذاتاً تتآكل من الداخل وتهدد مقوماتها بالضعف، والجمود وغياب الروح المنتجة، وظهور العقلية المستهلكة لتتراكم مشكلات الحياة. وأمام هذا الجمود الحضاري يكون طريق الإصلاح مأخوذاً بإعادة النظر في كل شيء، ويكون التمرد والثورة على كل قانون، ونظام مشروعاً من المشروعات التحديثية النهضوية، وكلا الأمرين الانكفاء على الذات المتآكلة من الداخل، أو الثورة على كل قانون، هو خروج على صفة التعامل المتعقل مع الأشياء، ومن حق الأفراد والجماعات التمتع بالحرية في التفكير، وفي الطرائق المؤدية إلى تحقيق الغايات، وفي النقد، والاستنباط، لكن ليس من حقهم تغيير الثوابت الدينية وبخاصة المرجعية الشرعية لأنها إرث أممي وليس إرثاً فردياً أو قومياً.

ومن اللافت للنظر أن استنهاض العقل العربي وتحديثه أمر لا يختلف حول أهميته اثنان. لكن الملاحظ أن هذا الاستنهاض قد توجه في الغالب إلى نقد الذات العربية عند المؤهلين للنقد وغير المؤهلين. ولم يتوجه إلى مهمته العلمية الإنتاجية مما جعل العلاقة بين النهضة والتراث علاقة مواجهة، وليست علاقة تآخ وتكامل. فالخطاب التراثي وبخاصة الديني منه، وكذلك الخطاب السياسي المعاصر يعدان من معوقات الحرية عند الحداثيين بعامة، لأن كل

واحد منهما يحاول أن يوجه الخطابات الأخرى وفق تصوراته ومشكلاته. وما تلحظه مما يوحي بشيء من المشتركات بين الخطابين الديني والحداثي فيما يخص رفع شعارات تحقيق الحرية، والعدالة، والشورى، إنما هو مجرد شعارات لم يتم تجريبها على أرض الواقع.

ومنذ بداية النهضة الحديثة حتى بداية القرن الحادي والعشرين والتحديث العربي يبحث له عن موقع فاعل في حركة التاريخ المعاصر من خلال طروحات ومشروعات، وخطابات كلها يدعي الإصلاح دونما أثر يذكر لذلك الإصلاح ؛ نظراً لقوة الصراع الدائر بين المصالح الاقتصادية الذي شوش على اليقيني، والوضعي على حد سواء، وما وصل إليه العلم التجريبي من تقدم مذهل، ومحاولة مقايسة الرؤية العلمية التجريبية المتخلفة عند العرب على التراث العربي وبخاصة الخطاب الديني منه، وتحميل هذا الخطاب تبعات التخلف العملي عند العرب. ولم يتنبه أصحاب هذه المقايسة العقيمة إلى أن التطور العلمي ومكتشفات أسرار الكون العلمية التجريبية غير قابلة للتنبؤ بما سيكون منها، وبالتالي إقامة بناء علاقة بين قديم منها بجديد كما هو الحال في الارتباط الذي يشبه العلاقة العضوية بين بنيات العلوم النظرية، في علاقة ماضيها بحاضرها ومستقبلها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن التراث الديني في المرجعية الشرعية العربية ليس تراثاً ماضياً يمثل مرحلة انتهت وتجاوزها الزمن ؛ إنه تراث يربط

الماضي بالحاضر، وبالمستقبل الدنيوي، والأخروي، وهذه الروح التراثية الحية استطاعت أن توفق بين البعدين العقلي، والنقلي في بنيتها المعرفية. لكن العقل العربي العملي كان مغيباً عن حركة التاريخ، وبناء الحضارة في جانبها المادي منذ فترة ليست بالقصيرة. وهذا لا يعني أن المرجعية العربية هي مرجعية نظرية بحتة لا تنظر إلى أهمية الجانب العلمي المدني، ولا تشجع عليه. فمنذ نزول القرآن الكريم والتوجيه الرباني يحث العقلية على التدبر والتفكر، والتأمل في الظواهر الكونية ويحض على العلم الشرعي وغير الشرعي مما تتقوم به الحياة. فهي مرجعية منفتحة على معطيات الكون، ومتفاعلة معها متى ما فعلها الإنسان وفق إمكاناته المتاحة.

إن الخطاب الحداثي العربي التغييري لم يقم على قراءة المرجعية العربية قراءة ناقدة وواعية، وهذا مرده العجز الواضح في آليات القراءة، أو توجيه القراءة وجهة تخدم دعوى التغيير، لا تهمها الحقيقة التاريخية، والعلمية بقدر ما يهمها الانحراف عنهما انحرافاً متعمداً، وهذا الملمح الاستفزازي في هذا الخطاب لم يجد له ذلك الصدى إلا في الاحتشاد ضده على المستويين الشعبي والنخبوي مما جعل الالتفاف حوله ينحصر في فئة ليست من العدول المؤثرين في حركة التاريخ بمكان.

لذلك ظل هذا الخطاب الحداثي سيء السمعة في توجهاته المعرفية التغييرية غير المنتمية، والبعيدة عن منطق التاريخ. وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن صياغة حداثة عربية الوجه أمام

الدعوة الفئوية إلى أن التغيير الجذري لكل قيمة انتمائية هو المنقذ لعملية التحديث.

لقد كان للاضطراب في الرؤية الإصلاحية إلى درجة التشظي في الخطاب العربي بشكل عام، وفي الخطاب الحداثي التنويري والتغييري بشكل خاص أسبابه الحضارية إذ لم تشهد مرحلة من مراحل حياة العرب ما شهدته هذه المرحلة المعاصرة من حياتهم من هزات حضارية، كان تركيز دعوات المصلحين من العرب فيها منصباً في الغالب على كيفية تجاوز هذه الإشكالية، وتأصيل رؤية حضارية مستقبلية. وهذا الأمر جعل التفكير في المستقبل يحتل الحيز الأكبر من التفكير في الحاضر، وفي منجز الماضي. والتفكير في المستقبل قد تستقيم نتائجه إلى حد ما لو قام وفق استراتيجية عربية بعيدة المدى، تنظر إلى مشكلاتها نظرة شمولية تقف فيها على أسباب المأزق الحضاري الذي تمر به حضارة العرب وتستنهض العناصر التراثية والمستجدة القادرة على تفعيل العمل العربي المشترك في أفراده، ومؤسساته، من خلال نشاط الروح العلمية الناقدة القادرة على إحداث التوازن بين الانتماءات التراثية، والمستجدات العصرية التي تستقيم بها حياة الناس. والنظر إلى هذه الأمة الوسط تتقاطع مع الأمم الأخرى في مشتركات تتقارضها الأمم فيما بينها في منافع كثيرة، ولا تتماهى أمة في غيرها من حيث الخصوصيات ﴿ **ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة**﴾.

ومن اللافت للنظر أن الخطاب الحداثي العربي منذ التنويريين إلى التغييريين وإلى ظهور النظام العالمي الجديد، والاتجاه نحو العولمة، كان يراهن على إحداث هزة بمقياس التحولات الانزياحية على اختلاف درجات ذلك الانزياح فيما يخص إعادة النظر في مادة المرجعية العربية التراثية، والانتقال من تخوم الترثنة إلى آفاق العصرنة، ولو على حساب بعض مسلماتها الروحية، وذلك عند جلة التنويريين، أو البحث عن مرجعية جديدة تصوغ مشروعها الحضاري من داخلها والاستنارة بمرجعية غير عربية عند التغيريين لأن همها الانقطاع عن أية قيمة انتمائية تراثية. أو على أقل تقدير تنازل التراث عن بعض مفرداته المعوقة للتقدم في نظر التغييريين، وبخاصة التراث المقدس ذي العلاقة بالنقل، وهذه النظرة الأخيرة عند التغييريين ترى أنه لا تعارض بين المشروع الحداثي والتراث، لهذا كانت مواجهة الواقع عند التغييريين دافعاً إلى مواجهة التراث المقدس، وغير المقدس، تمهيداً للتحول من المشاكلة التراثية إلى المغايرة التي فرضتها الظروف التاريخية المعاصرة.

ولما كان مفهوم الحداثة عند التغييريين أن ترفض شيئاً، وتقبل شيئاً ؛ فإن هذا التغيير الذي يرفض ليقبل ويهدم ليبنى سينشأ عنه مشكلات بعضها ذهني والبعض الآخر حسي، لأن الرفض والقبول والهدم الذي هو طريق البناء إن قبلته بعض الإيديولوجيات الوضعية قبولاً مطلقاً أو مقيداً إلى حين ؛ فإن

مرجعية شرعية مثل المرجعية العربية المبنية في أصولها المعرفية الثابتة على التشاكل وليس على المغايرة لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون مطواعة للتغيير المطلق. إن التأكيد على هذا المفهوم الحداثي التغييري كان الهدف منه إثبات أن كل حادث متغير، وكل متغير إلى الفناء، وكل متغير يعد صانعاً لذاته، ولا حاجة له بصانع يصنعه، وعلى هذا الأساس فالكون ليس له صانع من خارجه. وهذا القول الذي تقوم عليه الفلسفة الوضعية مؤد بلا محالة إلى الإلحاد. والوصول إلى هذا نتيجة متوقعة لمبدأ لا سلطان على العقل إلا العقل ؛ مع أن العقل عند الفارابي وفي منظور الفلاسفة، قوة صانعة تجمع بين الأدوات النظرية والعملية فبالقوة النظرية يحصل العلم اليقيني بالطبع، وليس بالبحث، والقياس وبالقوة العملية التي طريقها طول المشاهدة، وكثرة التجارب يحصل الإنسان على مقدمات يمكنه بها الوقوف على ما ينبغي أن يؤخذ أو يجتنب من الأشياء المحسوسة ؛ فإذا ما أرادت الحداثة العربية أو غيرها من الخطابات الأخرى أن تحقق لها فعلاً حضارياً في هذه المرحلة من حياة العرب فلا أقل من أن ترتكز الخطابات في عمومها على أهمية إحداث التناسب بين النظري والعملي، أو في خصوصها في أي منهما على مرتكزات تجديدية غير تغييرية فيما يخص الجانب النظري، وأن يكون هذا الجانب في بعده الإلهي هو الموجه الحقيقي للأشياء العملية القابلة للتغير؛ وألا يكون البحث عن العقلنة والحرية، والعدل،

والشورى، ومواجهة التراث، وما إلى ذلك الشماعة التي نعلق عليها الإخفاقات الحضارية الإنتمائية والآفاقية الجديدة. فالحقيقة الكونية أمر واقع لا تشرعها أو تصنعها الذات الاستدلالية الصانعة، أو المائزة؛ هذه القوة الطبعية المشتركة بين جميع الناس التي تحتاج فقط إلى استنهاضها وتفعيل دورها العلمي الاستدلالي والاستنباطي، للوصول بها إلى مرحلة الإنتاج العملي بعد طول المشاهدة وعملية التجريب الكاشفة عن بعض حقائق الكون كشفاً علمياً حقيقياً، يفضي إلى سلامة النتائج، أو قربها من الصحة إذا تحركت تلك القوة وفق مدركاتها الاستدلالية.

إذ ليس من المنطق في شيء أن تكون قدرة المخلوق وطاقته أوسع من قدرة الخالق للحقيقة، أو مساوية لها. ومن هنا لا يمكن للمخلوق أن يأخذ دور الخالق في صنع الحقيقة المعرفية التي يتعامل معها المخلوق من خلال كينونتها التي قدرها الله عندما يكتشف بعقله تلك الكينونة، أو بعض وجوهها. فالعلم المطلق هو خصوصية الخالق لكن طموحات المخلوق الإنسان هي من السعة بمكان في تطلعاتها الغائية وتحقيقها محدود بحدود قدراته الجسمية والعقلية والحسية. وعلى هذا الأساس فإن حركة الإنسان على الكون وتطلعاته إلى كشف علاقات بعض ظواهره مبتكراً لها أو مغيراً نتائجها الماثلة، يفترض فيها أن تكون حركة واعية ومنضبطة تتوافق مع منطق الأشياء ولا تنحرف عنها.

لقد وقع الحداثيون التغييريون بين أزمة إشكاليتي الواقع

والمسترفد الغيري. فلا الواقع قابل للتحول عن انتماءاته التراثية. ولم يكن المسترفد الغيري مقبولاً لحل الأزمة وبخاصة محاولة أنسنة الدين تمهيداً لانزياح المقدس إلى فعل إنساني، والدين في المرجعية العربية هو التراث الثابت الذي يمثل الحقيقة المعرفية الصحيحة لحركة، الكون وهي غير قابلة لإعادة النظر في أصولها العبادية، والمعاملاتية بنقص أو زيادة، إذ ليس في هذه المرجعية الإلهية دين الماضي، ودين الواقع، فهي مرجعية التجاوز الزماني والمكاني الذي لا يمكن مصادرته، وإلغاؤه أو تطويعه لواقع معين. لأنها مؤهلة لتشكيل الواقع متى ما فُعّلت مادتها المعرفية، وأصبح الوعي بها مناط التطور الحضاري الشامل، ذلك الوعي الذي يتعامل مع الظواهر الكونية بالعقل والحس، ويرتكن إلى اليقيني، والعملي في نظرته إلى الحياة، وهذا البعد العلمي القادر على تفسير الحدث في هذه المرجعية يختلف عن المفهوم الحداثي التغييري المرتكن إلى الحداثة المؤدلجة. وما المنطق العملي التجريبي إلا وجه من وجوه ممارستها في المفهوم الشمولي للحداثة وبالإمكان أن يكون هناك انفصال بين الإيديولوجيا، والمناشط الطارئة العلمية، وغير العلمية فالإيديولوجيا هي علم الأفكار من حيث استنباتها وفق الحاجات القائمة، وتحديد أصولها وصفاتها، ومقاييسها، وحدودها الوظيفية. تمليها تراكمات تصورية، يشيعها المنتمون إليها، حتى تصبح بنية أساسية، أو ثانوية من بنيات المعرفة الوضعية المنتمية إلى الخبرة الإنسانية. وهي بهذا تختلف عن المرجعية الشرعية مصدراً ومادة، وفاعلية وثباتاً.

لقد كان التنويريون يحملون شيئاً من بذور التغيير من داخل المرجعية التراثية في الأغلب الأعم، فجمعوا بين الفكر والواقع، لكنهم منحوا فكر الواقع أهمية قصوى على حساب فكر النص. أما التغييريون فقد واجهوا بين التراث والحداثة فكانت دعوتهم إلى التغيير ترتكز على تصورات، ومقولات خارج التراث في الغالب، تمهيداً للتحول عن المرجعية التراثية، وإسقاط فكر النص كلية.

ويبدو أن هذا المأزق الذي وصل إليه الخطاب الحداثي العربي التغييري في التصور وفي المنهج سيكون دافعاً لإعادة النظر في أسباب إخفاقه التغييري. وإلى إعادة النظر في موقفه من التراث النظري وفي مرتكزاته الإيديولوجية الوضعية، أو الدخول في شروط العولمة الحضارية الجديدة، للخروج من هذا المأزق الحداثي، الذي أصبح مشكلة حضارية معقدة تحتاج إلى حلول تخرجها من هذا المأزق، لأن التغيير الجذري لكل قيمة لا يعد صياغة سليمة لحداثة عربية قادرة على الاستمرار والفاعلية من حيث إمداد الحضارة الإنسانية بالمفيد.

* * *

# نقد النقد
# السردي العُماني

سعيد علّوش

## نقد الرواية

المفارقة اللافتة للإنتباه في السرديات العُمانية تكمن في هذا النص القصير الذي يطغى على الكتابة الأجناسية، ففي الحين الذي تزدهر فيه المقالة والقصة تختفي الرواية - ربما لنفسها الطويل - وراء ركام المجاميع أو تجترح من إحدى القصص القصيرة التي تتوسع لتفرز روايتها الكامنة في حضور يغلفه غياب النص الروائي.

ونفس الظاهرة تسود في باقي دول الخليج لكن بحدة أقل. بل إن الازدهار الروائي في الإمارات يتفوق بكثير على إنتاج سلطنة عمان.

كيف تفسر الظاهرة؟ ما هي حوافز الجنس الروائي؟

لا شك أن النص الطويل - إذا كان المقياس بالطول - يتواجد أحياناً في بعض أعمال كتاب القصة بتفاوتات مختلفة، لكن التفكير في الفصل النوعي والأجناسي يظل القضية الأساسية في تبرير هذا الغياب أو التأخر في الظهور. وقد يكون هذا الإلحاح عليالحضور والغياب إلحاحاً غير ذي جدوى على اعتبار كمون الجنس في كثير من العمليات الكتابية والشفوية

التراثية والحداثية وأن عائق ظهوره مرحلة تعلن عن نفسها من خلال ما صدر الآن مع :

1 - الطائي في الرواية التاريخية .

2 - سعود المظفر في الرواية التسجيلية .

3 - مبارك العامري في رواية الواقعية السحرية. وهذه التحقيبية تخص الموضوع لا شكل الرواية إلى حد ما .

## 1 - ريادة الطائي للرواية التاريخية :

نجد يوسف الشاروني في (الأدب العماني الحديث) 1995 يحتفي بعيد ميلاد عبدالله بن محمد الطائي (1927 - 1973) كرائد من رواد السرد الروائي بروايته (ملائكة الجبل الأخضر) و(الشراع الكبير) في فترة مبكرة من فترات التأسيس للسرديات العمانية الحديثة. ورغم غلبة الطابع التاريخي للرواية في مقاربة الشاروني فإنه يقدم شذرات من التعريف على غرار لاحقيه منذ أحمد درويش إلى محسن الكندي - مع استثناءات طفيفة مع الأخير -.

من ثم يركز الشاروني على نقد مضموني يتم فيه التركيز على الأحداث التاريخية الكبرى بغض النظر عن شكل جنس ونوعيته، وهو مركب يسهل سلاسة العرض، ويبقى التقديم في حدود الأولية والمدرسية في طرحه لمفهوم الصراع.

(الصراع بين الإنسان والصراع السياسي والاجتماعي بين مجموعتين من البشر بل إنه في «الشراع الكبير» جعل الصراع الحضاري أيضاً محوراً لروايته. وقد أتاح لنفسه ذلك باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً في تاريخ عمان، هي مرحلة ما بين الاحتلال البرتغالي في بداية القرن السادس عشر الميلادي حتى القضاء عليه في منتصف القرن السابع عشر.

ولاشك أن وراء هذا الاختيار رسالة يريد المؤلف إبلاغها إلى قرائه، فمن الواضح أنه كتب روايته بدافع من حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته، فخوراً بتلك الفترة من التاريخ العماني مستلهماً منها المعاني التي تضيء الطريق إلى المستقبل، ومنبهاً ومنذراً - بوضوح في أكثر من فقرة من فقرات روايته - أن التفكك ضعف والوحدة قوة سواء على المستوى المحلي لعمان أو مستوى العالم العربي ككل.

وقارئ «الشراع الكبير» يلاحظ أن هناك أكثر من حركة روائية تتشابك معاً بالضرورة مكونة بذلك البنية الأساسية للبناء الروائي، ومعظم هذه الحركات حركات ثنائية يتقابل طرفاها ويتوازنان مما يجعل أساس العنصر الجمالي في البناء الروائي أقرب إلى التماثل.

فهناك أولاً حركة الرواية بين جيلين: الجيل الذي شهد بداية الاحتلال وعاصره وعانى ويلاته، والجيل الذي قضى على هذا الاحتلال ودفع ثمن انتصاره وخاض بطولاته، وقد تم الربط بين

هذين الجيلين عن طريق بعض الشخصيات التي عاصرت لحظات الاحتلال الأولى، وأحفادهم الذين تم القضاء على هذا الاحتلال على أيديهم[1].

فريادة الطائي للرواية العمانية تحتل حيزاً كبيراً في التاريخ للجنس عند الشاروني الذي يعتبر الروائي قد تجاوز ما يطلق عليه (المرحلة البدائية الأدبية) التي يجد مقياساً لها في المرحلة الأولى التي يقدمها النموذج العربي وهو يتخلص من (تضخم الذات على حساب الموضوعية الفنية) وهي طفرة في إنتاج الطائي - من منظور ناقده ومؤرخه - الذي لم يدع التقليد يسيطر على ابتكاره أو التقريرية تهيمن على تصويره بعيداً عن الوعظية التعليمية الحماسية، وهو تناقض في طرح الشاروني الذي يقدم لنا رواية تاريخية - تعليمية أصلاً - بمواصفات جديدة يحتفظ فيها الطائي بطفرته ليتجاوز فيها الكثير من شوائب سابقيه وإن كان يستبقي الشخصيات المسطحة بحواراتها الذهنية التي تحولها إلى مجرد فكرة أطروحية. ويفترض الشاروني أن الطائي استطاع الاطلاع على تجربة ذات رصيد ثقافي بفعل احتكاكه بالأدباء العرب، وهي افتراضات تساق لتبرير بنيات داخلية في روايته أو لتفسير ريادته في تاريخ الرواية العمانية والخليجية - بحكم تجربته الخليجية الطويلة إذ أقام خارج عمان أكثر مما أقام بها - من ثم يتساءل أيهما كان في خدمة الآخر: التاريخ والتعليم في خدمة الفن أم الفن في خدمة التاريخ والتعليم؟

من ثم كانت القراءة الأفقية لاستعراض مضمون الموضوع (السفينة/ زنجبار/ بني مداد) بمقدمة (36 صفحة) وعرض (100 صفحة) وخاتمة (الباقي) حيث يغيب التحليل وتطغى الأحداث والشخصيات والإشارات التاريخية دلالة على نهج الرواية التاريخية واحتفاء بأول بواكيرها في عمان، وقد اعتمد الشاروني في ذلك على تقسيمات أطلق عليها الحركات ظناً منه أنه يضفي على عمله طابعاً ديناميا ً:

1 - الحركة الأولى: المواجهة التاريخية.

2 - الحركة الثانية: صراع بين الوطني والدخيل.

3 - الحركة الثالثة: مراوحة بين العام والخاص.

ثم لا يلبث الشاروني أن ينتقل إلى الفصول: 1+2+3 - الفصول الثلاثة: تطور الأحداث.

4 - الفصل الرابع: تصوير شخصية الآخر.

5 - الفصل الخامس: علاقات القوى.

يقول الشاروني:

(فنحن في بداية الرواية نلتقي بمجموعة من الرجال على ظهر السفينة «شاهين» وهي تبحر من ميناء زنجبار في طريقها إلى مسقط عندما قابلت السفينة «الدانة» هاربة من سوقطرة ذلك هو الجزء الأول من تلك الحركة الروائية. العدوان الذي يولد المقاومة، والتي كانت بذرتها جماعة ابن مداد الثورية فعل ورد

فعل. فلم يكن لهذا الجزء الأول من هذه الحركة الروائية إلا مجرد مقدمة وتمهيد وتقديم الدافع والمغزى لما تلا ذلك من حركة مقاومة مالبث أن تحولت من الدفاع إلى الهجوم، انتهى بالقضاء نهائياً على احتلال أجنبي بغيض.

ولهذا فإن هذه المقدمة لا تحتل من الرواية إلا 36 صفحة بينما تحتل المقاومة فالهجوم فالانتصار مائة صفحة. وقد شارك في تلك المرحلة كل من حفيد السيد برهام، وربيعة بنت صالح سعيد بن حمدان سليل الشاعر العماني حمدان وشاهين بن حمود بن علي بن الشيخ حسن، أي أنهم الجيل الرابع بالنسبة لأجدادهم الذين قاوموا الغزو البرتغالي. وكذلك أحمد حفيد راشد الذي سبق أن خدعه البرتغاليون إبان ثورة اليوم الواحد التي اشتعلت في الموانىء العربية جميعها يوم 21 تشرين الثاني/ نوفمبر 1521. ومسلم العريمي الذي كان جده أحد الخمسة الذين قيدهم البرتغاليون في صور وداروا بهم الموانىء ليرهبوا الناس، والذي تولى قيادة البحرية والفرقة الإنتحارية التي شاركت في هزيمة البرتغال عام 1649 في عهد الإمام سلطان بن سيف. بل إن هذا الربط تم كذلك عن طريق تسمية إحدى قطع الأسطول الحربي العماني للإمام سلطان بن سيف بالشاهين تذكيراً بتلك السفينة التي كانت رائدة في التحذير من خطر الإحتلال البرتغالي وتتلخص هذه الحركة الروائية الثنائية في الكلمة التي قيلت لبرهام الحفيد: من كان يعتقد أن جدك المهاجر من سوقطرة هرباً من البرتغال سيخرج من صلبه من ينتقم له من البرتغال. ؟

الحركة الثانية حركة بين المجتمع العماني الممثل على السفينة شاهين في بداية الرواية، والبرتغاليين الذين نسمع أنباء قدومهم إلى بلاد تبعد عن بلادهم آلاف الأميال تتقدمهم سمعتهم في الوحشية والقسوة واللاإنسانية ثم الهنود الذين يقفون وسط الطرفين يبحثون أين تكون مصلحتهم. فيدرك بعيدو النظر منهم - كأية أقلية - أن مصلحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع الغزاة العابرين.

الحركة الروائية الثالثة هي الحركة من العام إلى الخاص أول من الجماعة إلى الفرد أو من الحرب إلى الحب فمن الحب إلى الحرب مرة أخرى[2].

نخلص من قراءة شاهد الشاروني إلى انشغال كلي بالمحتوى على حساب الشكل الروائي، وحين يخرج أحياناً عليه فلكي يذكرنا ببعض مقاربات المركزية الثقافية وقوالبها ونمط تصنيفاتها التي تتماهى مع أحداث الرواية ولا تغادرها إلى تأويل دلالتها.

يقول الشاروني:

(فالرواية تبدأ بمجموعة من الناس على السفينة شاهين، وهي مجموعة متكاملة : فيهم البحارة بمختلف تخصصاتهم من النوخذا أو ربان السفينة إلى المجد في أو بمساعد الربان والسكوني أو ملاحظ الدفة والشاعر ونجار السفينة.. وفيهم عرب يمثلون مختلف أنحاء الخليج من عمان والبحرين والكويت، وعلى حد تعبير المؤلف أن الشاهين كانت تضم أسرة متآلفة في رحلتها.

وفي مثل هذه المجموعة المتآلفة يحلو السمر وشرب القهوة والشاي وإلقاء الألغاز الشعبية وسماع الشعر النبطي، ثم الحديث عن الأخطار المحدقة بالمنطقة نتيجة قدوم البرتغال من ناحية والتمزق العربي من ناحية أخرى. وواضح أن المؤلف يسقط بذلك الأحداث التاريخية على الوضع العربي المعاصر وتؤكد ذلك دواوينه التي يدور محور كثير من قصائدها حول اغتصاب فلسطين نتيجة لتفرق كلمة العرب. وهكذا تستمر الفصول الثلاثة الأولى من الرواية وهي تتابع تطور الأحداث في المنطقة ومشاركة أبطال الرواية فيها من مقاومة للغزاة فاشتعال ثورة بعد أخرى ضد وجود هذا الجسم الغريب في المنطقة.

فإذا كان الفصل الرابع فإننا نبتعد عن كل هذا الضجيج الجماعي، وقعقعة الحرب تلك، لندلف - كأنما على أطراف أقدامنا - إلى غرفة نوم باريرا القائد البرتغالي لحامية مسقط وننصت في هدوء الليل إلى هواجسه وهو ما بين النوم واليقظة، وإلى ثقته في إمبراطوريته، وإلى ذكرياته الغرامية في وطنه البعيد وإلى ما يعانيه من فراغ عاطفي.

وفي الفصل الخامس ننتقل إلى اجتماع على الطرف الآخر، هو اجتماع القادة البرتغال برئاسة قائدهم باريرا على ظهر إحدى سفنهم البحرية، وهم يناقشون كيف يواجهون ما جد من تطورات في عمان أبرزها تولي ناصر بن مرشد حكم البلاد واتحاد عمان الداخلية كلها تحت لوائه. في هذا الاجتماع يلتقي الخاص بالعام

والحب بالحرب، فالمجتمعون ينبهون قائدهم إلى أنه لا وقت لانشغال القلوب والإنشغال يجب أن يكون منصباً على مواجهة الوضع الجديد الناشىء في عمان[3].

فالقراءة الأفقية سيدة العرض عند الشاروني ، وهي قراءة لا تتوخى أكثر من التذكير بما يعتبر مجهولاً لدى قرائه المدرسين أو الجاهلين أصلاً بوجود الطائي الروائي. وعندما ينتقل الشاروني إلى الشكل الفني لرواية الطائي فإنه يختزله إلى مجرد (أسلوب روائي) وهو عبارة عن قاموس (عماني/ خليجي/ محلي/ فصيح) حيث تطغى العربية لتطعم بدلالات الواقع الاجتماعي من خلال المفردات المحلية التي يفسرها الشاروني بافتقادها للبعد التاريخي على حساب احتفائها بالبعد المكاني، كما لو كانت القطعية بين البعدين من بديهيات القراءة وهو ما تفشل الرواية في بلورته وينجح التاريخ المباشر فيه عند (ابن قيصر/ السالمي/ ابن رزيق) وهكذا يختلف الإبداعي عن التاريخي في تحويله التاريخ إلى معيش تخيلي. وللتدليل على ما يفترض فيه الخلل يستدل الشاروني بمفردتي (المبايقة) عند المؤرخين و(الانتخاب) عند الطائي الذي لا يعتبر من صفة التصرف أو الإيهام بعصره أو إسقاطه على سابقه.

ولمسايرة الشاروني - دون الإنزلاق في متاهته - نذكره بكتاب حسين عبيد غانم عباس (عمان: الديمقراطية الإسلامية تقاليد الإمامة والتاريخ السياسي الحديث) (1977) بطروحاته

الجديدة في نفس مجال التاريخ فكيف ينكر على الطائي قراءته الحديثة لهذا التاريخ من الوجهة الروائية حتى ونحن نعلم ما تصرف به جرجي زيدان من تحويرات للأحداث والشخصيات وبلورة المواقف المسيحية والأجنبية على حساب (أنف كليوباترا) الذي حاول أحمد شوقي الحد من طوله لتحقيق وطنية الإبهام الفني والوطني. وهو ما انتصر فيه الطائي على ناقده ومؤرخه الشاروني الذي ظل لصيقاً بحرفية النص كالتالي:

(وهذا يقودنا إلى الإشارة السريعة لأسلوب الروائي فالمؤلف حريص على أن يطعمه بألفاظ عمانية أو خليجية من حين لآخر لكي يمنحه اللون المحلي مع احتفاظه بالعربية الفصحى أساساً. وهو تعمد واضح بدليل أنه يشرح معظم الكلمات العمانية في الهامش. لكن الأسلوب وإن أضفى على مثل هذه الألفاظ المتناثرة بعداً مكانياً، إلا أن، المؤلف لم يوظفه ليعطي البعد التاريخي، أي ليكون إحدى أدواته في إيهام القارئ إن تلك الأحداث وقعت منذ ثلاثة قرون ونصف القرن، وهو ما نحسه حين نقرأ كتب المؤرخين العمانيين التي كتبت في تلك الفترة أو ما قبلها أو بعدها بقليل، مثل كتاب «سيرة الإمام ناصر بن مرشد» لعبدالله ابن خلفان بن قيصر و«تحفة الأعيان» للعلامة نور الدين السالمي و«الشعاع الشائع باللمعان» و«الفتح المبين» لابن رزيق. ونضرب لذلك مثلاً واحداً وهو قصة تولي الإمام سلطان بن سيف حكم البلاد خلفاً للإمام ناصر بن مرشد. فالسالمي وابن رزيق

يستخدمان لفظ المبايعة، بينما عبدالله الطائي يستخدم لفظ انتخاب ويذكر عملية فيها أوراق وكتابة ومرشحون ينالون أصواتاً. إن هذه العملية.. لا تعطي أي بعد تاريخي.. بل هي عملية انتخاب حاكم معاصر[4].

ورغم إيثار الشاروني لمعرفته بالتاريخ الثقافي العام لعمان، فهو يفتقد إلى دينامية فلسفية تلحقه بفهم ممكن لكيفية التحويل والإنتقال من هذا التاريخ إلى عناصر وظيفة الروائي في مرحلة خاصة من التاريخ العملي الحديث الباحث عن جذور متخيلة في الشكل الروائي التاريخي تعبيراً عن إيديولوجيا وطنية لبناء الدولة الجديدة وبناء الأدب الموازي لنهضتها الثقافية وهي عضوية استوعبها الطائي وغابت عن عرض الشاروني لأنه يشتغل على أدب مغاير لأدبه الوطني المصري، بل لقصور في النظرة، لأن من حق كل دارس انثروبولوجي أن يقرأ أي أدب أراد شريطة تحقق هذا الكون.. فلا غرابة أن يثير طرح الشاروني بعض مثقفي عمان الذين انتقدوا طريقته في تشييء موضوعاتهم وتحويلها إلى بضاعة وضعية مميتة.

وفي (ذاكرة الشتات) يفتح سيف الرحبي النار على الشاروني في عقر أطروحاته:

(يبدأ الشاروني بالتوثيق والتعريف و«النقد» بداية بالقصة ثم الرواية، وحسب المؤلف، إن القصة بالمعنى الحديث بدأت بمجموعة «المغلغل» للأستاذ عبدالله الطائي ومن ثم حين بدأ

سعود المظفر نشر قصصه القصيرة، وبالنسبة للرواية فلم تظهر رواية عمانية إلا في أواخر الثمانينات حين نشر سيف السعدي المولود سنة 1967 روايته الأولى «جراح السنين» هذا إذا استثنينا روايتي عبدالله الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير» إذن المولد الحقيقي للرواية العمانية على يد السعدي، ولا نعرف لماذا يأتي عبدالله الطائي استثناء في هذا السياق التأسيسي؟ بأي مقياس إبداعي يميز الشاروني رواية السعدي عن روايتي عبدالله الطائي؟ نطالبه بذلك لأن المسألة خرجت لديه من إطار التوثيق إلى إطار النقد والتقييم، فالتسلسل التاريخي يفترض عبدالله الطائي من غير تحفظ أو استثناء. وبأي مقياس يقيم المؤلف روايات الطائي ويكتشف شوائبها كالشخصيات المسطحة والحوار الذهني، وهو ما ينطبق أيضاً على قصص أخرى يكيل لها المديح الكامل !)[5].

فهذا الخلل التحقيقي والتذبذب بين محوري جذب (السعدي/ الطائي) وتعميم القضية لتخرج من مجال السرد الروائي إلى السرد القصصي والقصير. والمسكوت عنه في نقد النقد الشاروني هو تقديم الميول الذاتية على الموضوعية التاريخية التي توهم بالتوثيق بينما تذهب إلى أبعد منه - نقداً وتقويماً - وهو ما يفسر بالتجاوز لأن الشاروني لا يطرح منهجاً - أصلاً - لمقاربته، بل يجعل نصوصه التوثيقية تقود خطاه نحو حتفها المضموني في غير استفادة من تجربته الإبداعية في تحليل نصوص مبدعيه المفترضين.. فهل يضحي الشاروني بالمحتمل من أجل

الواقعي؟ أم أنه يلاحق خطاه في الأرض البكر غير المسكونة بعد بثقافته المركزية...

ومن منطلق المركزية الثقافة يعود سيف الرحبي لينكر على الشاروني خلطه:

(كان الأحرى بداهة بالأستاذ الشاروني أن يحدد كتابه، ولو بشكل أولي سياق تاريخ هذا الأدب وتطوره الإبداعي ولا يترك الكلام على غاربه فيما يشبه الخلطة الأدبية. فعبد الله الطائي وعبدالله الخليلي حلقة وسيطة ومهمة تفصل بين كلاسيكية جديدة وأفق حداثة محتمل بدأت أصواته منذ السبعينات وبدأت تتضح معالمه أكثر في الفترة الأخيرة.

الخليلي كان وجوده في كتاب الشاروني باهتاً وسريعاً عبر ذكره في باب «القصة في الشعر العماني» وهو باب مفتعل مثله مثل باب «النثر الغنائي» حيث أن الشاعر الخليلي يتمثل إنجازه الشعري الحقيقي في حقل شعره الشاسع والسابق على هذه «القصص الشعرية» التي بدأ يكتبها في الفترة الأخيرة مثل «على ركاب الجمهور» والتي يضعها الشاروني بجانب «صنوها» قصة أبي سرور الجامعي والتي تحكي عبر القافية والوزن حكاية زوج وزوجته أمام القاضي. وحتى أبو سرور موجود شعرياً في مكان آخر وليس عبر هذه القصص التي تحتوي أيضاً قصة الكلباني «شريعة الزواج» والقصتان تحاولان سرد موضوعة اجتماعية بأسلوب كوميدي خفيف)(6).

وهنا ينقلب السحر على ساحره، فالرحبي الذي ينكر على الشاروني تصنيفه لشعراء ضمن السرديين يعتقد من منظور ثقافته التي اكتسبها في المركزيات أنه يدافع عن صفاء الجنس. في الحين الذي يتوفق الشاروني - عن طريق الخطأ والصدفة - في أطروحته التي لا تميز بين الأجناس أو الحقب. وانقلاب سحر الساحر هنا يتمثل في حداثة سلفية تعبر الطروحات وتخلص لرصيدها لأنها لا يمكن أن تحيل بغير ما تتوفر عليه. فالنظرية الحديثة هي نظرية للخطاب أكثر منها نظرية لصفاء الجنس وانسجام التحقيب.

ويستطرد الرحبي:

(الشاروني الذي لاحظ وجود «القصة الشعرية» في الأدب العماني، وبدأ من «فتاة نزوى» حتى أبي السرور، ولم يلاحظ مسألة جوهرية هي أن هذا الشعر مضى طويلاً في شعرنة المسائل الدينية في أراجيز ومطولات تنحو أحياناً إلى ما يشبه الأفق الشعري الصوفي في شبكة رموزه وتعدد مستويات هذه الرموز وفق مناخ عماني)[7].

ويقدم هنا (المناخ العماني) في شكله الميثي والخصوصي الذي يرفض التعميم والتعمية التي تقوله ضمن استنساخ قسري كما هو عليه النموذج المقدم في مقاربة الرحبي:

(في مقالاته عن القصة، وهي الأوفر حظاً من صفحات الكتاب، يتبع الشاروني نهجاً عمومياً في الكتابة، فهو لا ينظر

للقصة في حد ذاتها ووفق موقعها ومستواها، بقدر ما ينشد إلى قصر ذلك النهج على القصة أو العكس بحيث يغرقنا في عمومية لا مبرر لها كقوله بصدد قصص حمد رشيد:

«والحاضر في قصص حمد رشيد يحتضن الماضي، والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المواقع مع الأسلوب الدرامي أو الزماني الديناميكي، والعالم الخارجي - عالم المرئيات يتجاور مع عالم الذكريات، والجدل بينهما أساس البناء الفني».

هذا الوصف العام ينطبق تماماً على نجيب محفوظ وعلى الكثيرين)[8].

ورغم اختلاف النموذج القصصي القصير عن الروائي الطويل والتناقض الصارخ بين (حمد رشيد/ نجيب محفوظ) فإن الخلل لا يوجد في التمثيل بقدر ما يوجد في الرصيد الثقافي الماكر بمركزيته والمحاور لها ضمن علاقات قوى تراعي استراتيجيتها الثقافية ولا تضحي بمواقعها الرمزية، فالجراحة تجميلية والتخدير محلي والهدف وطنية وإيديولوجية إقليمية لكن الخطاب أحادي البعد، لكنه وظيفي عند الشاروني ووجودي عند منتقديه.

## 2 - سعود المظفر والمرحلة التسجيلية

في أغرب حوار تقرأه للروائي سعود المظفر - مع محمد

القصبي - المنشور بمجلة (الأسرة) (1996) نلاحظ تضخماً للأنا بشكل غير مفاجىء . وهذا الحوار شبه السوريالي يدور حول اسم المؤلف - كدت أقول (اسم الوردة) - حيث يعتقد الروائي معلقاً على اسمه المكتوب على غلاف الرواية مفسراً الظاهرة البديهية التي لم يفهمها محاوره ذلك أن الاسم هو (العلم/ القوة/ المعرفة/ الكتابة) حتى وإن العمل الأدبي يعمر أطول من كاتبه. ويظهر أن سوء التفاهم يكمن في تعود (العرب) إخفاء الكاتب لاسمه بكتابته بأحرف صغيرة على حساب عنوان عمله وهو ما يعتبره سعود (المظفر) من الأخطاء القاتلة لهذا آن الأوان (لكسر هذه القاعدة) وذلك بجعل (اسم الروائي أكبر حجماً من اسم الرواية) ولن يسع المنتقدين سوى اللحاق بأطروحته بدعوى أن (الروائي شيء عظيم).

وفي معرض رد سعود المظفر على كتابة (بيانات الرواية منشورة بالإنجليزية في عديد من رواياته العربية) يرى في ذلك (طريقة غير مسبوقة في عُمان) وهو يتفاءل باحتذاء (الكتاب العمانيين) له في سياق إثارة الإهتمام الأجنبي بأولوية الكتاب والبلد وربما بعنوان الروائي الذي نقفز عليه بأخذ أعماله... لكن التبرير المثير يكمن في المثال الذي يضربه سعود المظفر إذ يلاحظ أن لوحات السيارات مكتوبة بلغتين في عمان والخليج. وهذا ما جعل كثيراً من الأوروبيين يزورونه ويسألون عن رواياته.

ويخلص سعود المظفر إلى التالي:

(من وجهة نظري اسم الكتاب أو الروائي في أي عمل هو أكبر من العمل لأنه لولا الروائي لما ظهرت الرواية.. فاسم الروائي هو العلم: هو القوة، هو الذي يجب أن يعرفه الناس.. وبالتالي يقرأون الذي كتبه.. لكن العمل الروائي يبقى زمناً طويلاً أكبر من الكاتب ذاته.. ولقد تعود القراء العرب أن يخفي الكاتب اسمه تحت خط كبير.. إلا أن هذا خطأ عظيم يقترفه الكاتب في حق نفسه.. وجاء الوقت لأكسر هذه القاعدة بحيث يكون اسم الروائي أكبر حجماً من اسم الرواية.. والذين سينقدونني الآن ربما في الزمن القادم يفعلون مثلي.. يجب أن تكون هناك بداية قوية.. رجل يقول شيئاً مثيراً لاهتمام الناس.. كانوا في السابق غافلين عنه.. فالروائي شيء عظيم في أية أمة وإذا أردت أن تعرف أمة ما اقرأ روايات كتابها)[9].

لا شك أن الشاروني قد توفق في كشف التداخل الأجناسي بين القصة القصيرة والرواية عند سعود المظفر كالتالي:

(في نهاية مجموعته القصصية «وأشرقت الشمس» (1988) نشر سعود بن سعد المظفر قصتين قصيرتين هما: «وأشرقت الشمس» التي كتبها عام (1986) وجعلها عنوان مجموعته «وقصة المعلم عبدالرزاق» أو «ليلة الشفق» التي كتبها عام (1987)، وقد كانت كل من هاتين القصتين القصيرتين نواة لروايتين نشرهما سعود المظفر بعد ذلك على التوالي هما رواية «رمال وجليد» (1988) التي كانت امتداداً روائياً لقصة

وأشرقت الشمس، ثم رواية «المعلم عبدالرزاق» (1989) التي احتفظ فيها بعنوان قصته القصيرة نفسه، أول أجزائها وأعطاه العنوان الثاني في القصة القصيرة وهو «ليلة الشفق» معنى هذا أن القصة القصيرة «المعلم عبدالرزاق» لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معايشة لهم واقتراباً منهم ومتابعة لمصائرهم، وفي مقدمتهم راشد الذي أوقعه سوء حظه في يد ساحر أوهمنا أن راشداً قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة - أو الجزء الأول من روايتنا)[10].

ولعل توفق الشاروني يعود في جزء كبير منه إلى التواطؤ بين المبدع والناقد بقصد تحقيق تاريخ ممكن للإنتاج العماني، كما أن استقراءات الشاروني انطلقت من تحقيق دراسة عن سبق روائي يعد باكورة للحاق بالتجربة المركزية للثقافة العربية على اعتبار أن هذه البذور لا تخلو من أرصدتها الثقافية ومقروئها النموذجي الذي يبحث عن أبطال أطروحيين لبلورة البعد الوطني والإيديولوجي في التجربة العمانية التي تسعى إلى استعارة شكل روائي يناسب أطروحيتها وافتراض الشاروني معاً:

(ونحن نعثر على بذور الرواية والقصة القصيرة «المعلم عبدالرزاق» في قصص قصيرة سابقة عليها بعشر سنوات وربما أكثر فقضية السحر والسحرة تلح على كاتبنا سعود المظفر من خلال عالمه القصصي قبل ذلك في قصتين هما «نهاية جيل» التي

نشرها لأول مرة في جريدة عمان عام 1977 ولابد أنه كان قد كتبها قبل ذلك ، ثم أعاد نشرها في مجموعته القصصية الأولى «يوم قبل أن تشرق الشمس» (1987) أما القصة الأخرى فهي " حكاية من قريتي " التي كتبها عام (1976) ونشرها في مجموعته القصصية «وأشرقت الشمس»)[11].

ويظهر أن الطابع التوثيقي والتقريري يتفوق على غيره بتقديم معلومات وتواريخ إنتاج تعبيراً عن مظاهر التأليف التي تقتضي علامات فارقة في عمر التأريخ الأدبي للنهضة العمانية التي يفترض أنها تنتج انعكاساتها على عوالم الرمز بمتخيلها الروائي كما يقدمه سعود المظفر ويعيد تصنيفه الشاروني:

(وإذا كانت رواية «رماد وجليد» تتركز حول قمة الهرم الاجتماعي التي برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة (1970)، فواضح أن «رواية المعلم عبدالرزاق» تتركز حول قاعدة لهذا الهرم التي تنتمي اجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل سنوات النهضة . لهذا - ولأن رواية «المعلم عبدالرزاق» أكثر التصاقاً بالطبقات الشعبية - فقد ازدحم الأسلوب الروائي بألفاظ مما يستخدم في البيئة العمانية الصميمة، وهذه الألفاظ بدورها كانت لها وظيفتها الفنية في تحديد سمات البيئة التي يتناولها العمل الفني كذلك - ولهذا السبب - فإن أحداث رواية «رمال وجليد» تقع إما في ضوء النهار أو في ليل أضواؤه كالنهار، بينما معظم أحداث رواية «المعلم عبدالرزاق» تقع في عتمة الليل الموحش حيث تزداد

الحواس رهافة فتتضخم الأصوات وتختلط الرؤى. ما يهيء مناخاً للرعب وتقبل اللامعقول، وتحطيم الفواصل بين عالمي الموت والحياة، وتراجع الواقع لحساب الوهم)[12].

تأتي الروايتان «رماد وجليد» و«المعلم عبدالرزاق» كنموذجين يشتغلان على بيئة تضع رأسمالها الرمزي عبر تفسيرات الناقد المؤرخ والمنجم الوضعي الذي يهتم بالتصنيفات والتلخيصات بإخضاع «البناء الفني» لمقتضيات المؤرخ المضموني:

(وقد تحقق هذا الجو الضبابي الذي تقع فيه أحداث الرواية بأكثر من وسيلة منها:

- اختيار مجموعة من الألفاظ توحي بذلك على نحو ما جاء في بداية الرواية: الليل البارد، السكون المطبق، المنازل القديمة الشاحبة.. المتآكلة المنغرسة في التراب، الجبال القديمة.. المتراصة غير المتوازية، المنقطعة من أماكن كثيرة كأنها الأفاعي الزاحفة، السماء الداكنة الملبدة بالغيوم المتقطعة.. إلخ.
- استخدام أفعال مجهولة الفاعل كالمبني للمجهول وأفعال المطاوعة مثل اندفع وانفتح، وتكرار كلمتي: فجأة، وبغتة. مثال ذلك دخل المهندس صالح إلى مكتبه بهدوء كأنه يدفع فجأة ظللت منطقة الضوء بظلال متحركة سريعة فجأة انقذف حبل.. بغتة سمع تدحرج شيء ثقيل فجأة.. بغتة سمعت ثلاث

نغمات متباعدة من الصفير القصير. مما يثير إحساساً بأن ثمة كائنات أخرى خفيفة تشارك في دفع الأحداث.

- عدم الإفصاح عن أسماء الشخصيات في مقدمات الأحداث والفصول.

- ويقوم البناء الفن للرواية على أساس حركتين.. إحداهما حركة تنتمي إلى الماضي المتخلف ويمثلها: الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبدالرزاق وخادمه سلوم وحركة تنتمي إلى الحاضر على رأسها صالح)[13].

ويستطرد الشاروني على نفس المنهج الذي يسعى إلى الاختزال والتعميم والتعمية:

(وهكذا تأتي صورة هذا العالم الفانتازي الذي تمتد جذوره إلى المخيلة الشعبية ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية، مما يذكرنا بأوديسة الشاعر الإغريقي هوميروس التي من المرجح أنه كان ينشدها بين القرنين الحادي عشر والعاشر قبل الميلاد، حين حولت الساحرة كيريكيه أصحاب بوليس إلى خنازير - أثناء عودته من حروب طروادة إلى زوجته الجميلة بنيلوب في جزيرة إيثاكا - وذلك بعد أن أطعمتهم طعاماً مخلوطاً بعقاقير تنسيهم وطنهم)[14].

وحين يلامس الشاروني التحليل فلكي يلحقه بالنمذجة والقالب الحاضر في الرصيد الثقافي والذي يقدمه في شكل

خلاصات (تاريخية/ فيلولوجية/ اثنية/ غير إشكالية) في شكل ملاحظات:

(ونستطيع بذلك أن نخلص إلى النقاط التالية :

- إن رواية المعلم عبدالرزاق لها بذور موجودة في المخيلة الشعبية وفي التاريخ الأدبي لمؤلفها.
- البناء الروائي يقوم على حركتين تختلفان في الجذور والأدوات لكنهما تلتقيان في الأهداف، ويشكل لقاؤهما نهاية العمل الروائي. الحركة الأولى ينتمي أفرادها إلى البيئة الشعبية، واجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل عصر النهضة العمانية الحديثة، في مقدمتهم المعلم عبدالرزاق يعاونه خادمه سلوم، وتنتهي بالتخلص من الساحرين هيكل وثنيان، أما الضحية راشد فتظل ضائعة بين عالمي الموت والحياة ، الحركة الثانية تنتمي إلى الطبعة المثقفة التي أفرزتها النهضة الحديثة يقوم بها المهندس صالح بمعاونة صديقه الملازم يعقوب ثم الطبيب أحمد. وتلقي الحركتان لإصلاح ما لا يعد ممكناً إصلاحه.
- الأسلوب يحتشد بألفاظ تنتمي من ناحية إلى البيئة المحلية ومن ناحية أخرى إلى الجو الضبابي والهلالي بصرياً وسمعياً وأحياناً شمياً ولمسياً - الذي تتحرك فيه أحداث الرواية، مما يهبها الأدوات الموظفة فنياً في خدمة مناخها.
- الشخصيات الروائية مقدمة بأبعادها الجسمية، وتشوهاتها الخلقية - إن وجدت - إشارة في معظم الأحيان إلى تشوهاتها

الخلقية. كما أننا نتعرف على بعضها (راشد والمهندس صالح) من خلال مختلف مستويات الشعورية بدءاً من الحلم الذي قد يصل إلى حد الكابوس ومروراً بها في حالة صحوها حتى نقف معها مشهودين على حافة ذلك الفانتازي المحتشد بالمغاصيب.

ويحق لنا أن نتساءل في النهاية: هل فشلت محاولة المهندس صالح؟ يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردي عندما انتهت بموت راشد بدلاً من أن تنجح في إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله، لكنها من المؤكد نجحت على المستوى الجماعي، لأن شق طريق السيح الأحمر معناه تغيير في البيئة، وبالتالي تغير في العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح - في إعتقاد بعض العامة - المجال لممارسة الظلام شرورهم على إخوانهم في البشرية. فشق طريق الصخور يتبعه بالضرورة شق طريق في العقول والصدور، تماماً كما شق سعود بن سعد المظفر بروايته المعلم عبدالرزق طريقه في عقول قرائه وقلوبهم)[15].

وتكتشف هذه الخلاصات عن تبسيطية مفرطة في تفائلها الإنعكاسي لرواية توجد أصلاً في المخيلة الشعبية قبل أن توجد في مخيلة الكاتب، كما أن البناء الروائي يقوم على ثنائيتين (جذور/ أدوات) تتوحد في الهدف السحري للنقلة الزمنية (ما قبل/ ما بعد) النهضة، فالأدب بوداعته المعهودة عند الشاروني حمل يرعى عشب الدولة.. وهذه الإنعكاسية ترافق الأسلوب البيئوي المستجيب للمناخ المحلي..

كما أن الشخصيات فانتازية في تجاوزها لواقع الطفرة والتحول السريع كما يراه المؤرخ الموضعي . وبهذا يختفي السؤال في التحليل ويظهر فجأة في التقويم الجاهز: (هل فشلت محاولة المهندس صالح . يمكن القول إنها فشلت..) لكن الروائي ينجح في (تغيير العقليات) (عقول قرائه وقلوبهم).

لا شك أن هذه الأحكام المتفائلة لا ترضي الشاروني ذاته، فكيف لها أن ترضي سعود المظفر الذي يعرف جدياً كم هو عدد قرائه ورقم مبيعات أعماله.. وليست هذه المزايدة الوحيدة للشاروني على الواقع الثقافي العماني، لأنه يورط نفسه في تصنيفات تياراتية لا تكاد توجد في هذا الأدب كما أنه يزج بنفسه في موازنات (تشبيحية) - كما يطلق عليها الرحبي - لأنها موجودة في خياله فقط من قبيل مقارنة سعود المظفر بهوميروس (الأوديسة) وموازنة صادق عبدواني بيحيى حقي (قنديل أم هاشم). ناهيك عن صراع الحضارات في رواية سعود المظفر التي تبز الطهطاوي وطه حسين وسهيل إدريس والطيب صالح قافزاً على ما يطلق عليه الرحبي (استواء الشكل).

قد يعترض علينا الشاروني أنه من السهل نقد الأعمال بدل تأليفها لكن كتابتها كانت تحت الطلب السريع ولم تحتكم إلى الموضوعية بقدر ما احتكمت إلى الترضية لكل الأطراف وهل عليه إرضاء كل كتابه وقرائه العمانيين؟ وهل أرضى كل قراء قصصه الإبداعية حتى يرضي عمانييه المحتملين؟ ونقدم هنا نموذجاً لعدم الرضى والإعتراض على أطروحاته.

في (ذاكرة الشتات) للرحبي الذي يصوغ كل اعتراضاته دفعة واحدة.

(هذا الطرح العام، الذي يتقدم خطوة واحدة نحو التحديد والتخصيص ولا يلاحظ عدا نموذجه الذهني المطلق، لابد أن يوقع صاحبه في مجانية فظة ، وهي المهيمنة على هذا الكتاب حيث يمضي المؤلف في تقسيم القصة العمانية وفق المدارس المعروفة في تاريخ الأدب: واقعية - اجتماعية - سحرية - رمزية - سوريالية، ولا ينسى الانطباعية والملحمية في هذا الكتالوج العجيب.

وفي هذا السياق التشبيحي نفسه يمضي المؤلف في عقد المقارنات الفخمة بين هذا وذاك مكتشفاً بقدرة قادر نقطة التقاء الإيقاعات الكبيرة عبر الأزمنة مثل اكتشافه التقاء «عوالم» رواية سعود مظفر بأوديسة الشاعر الإغريقي هوميروس أو قصة صادق عبدواني «الدجالة» برواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي. لكن الشاروني يلاحظ أن عبدواني أكثر منطقية من يحيى حقي الذي لم يجعل من مرض فاطمة النبوية نفسياً مثلماً فعل صاحب الدجالة!

ومع روايتي سعود مظفر يصل المؤلف إلى توسيع رقعة التشبيح الفخمة. فرواية «رمال وجليد» كمحور لتنازع الحضارات، تأتي استمراراً متفوقاً لأعمال كثيرة سبقتها مثل «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» للطهطاوي، وطه حسين

وسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.. كما يذكر المؤلف «مذكرات أميرة» للسيدة سالمة والتي لاشك تعتبر علامة مضيئة في أدب السيرة تجمع بين الثقافة والمعايشة ومرارة الحنين الذي لاشك في أصالته. لكن الشاروني يستخلص من كل هذا التراث الواسع الذي يشكل خلفية النص التصادمي والمعرفي مع الغرب يستخلص تميز رواية «رمال وجليد» بالعنصر الآسيوي وغيره إذ يقول:

(وهذا ما يميز رواية رمال وجليد عما سبقها من روايات في أدبنا العربي الحديث. كان موضوع اللقاء والصراع بين الشرق والغرب محورها... تتميز كذلك بأن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة في صورة مقلوبة للصورة المألوفة في معظم الأدب العربي الحديث بوجه عام والأدب العماني بوجه خاص).

في جو هذه المبالغات والعبارات الكبيرة التي لا يمكن إلا أن نشير إلى بعضها فهي قوام هذا الكتاب ولحمته، كان الأجدر بالشاروني أن يقوم عدم استواء الشكل وثغراته الكثيرة في هذه النصوص أو عند هؤلاء «البراعم» كما يصفهم، بدل أن ينهال عليها بالمديح والإسقاطات والمقارنات الفخمة)[16].

لكن رحبياً آخر وهو هذه المرة محمد بن سيف الرحبي يغتنم فرصة صدور رواية سعود المظفر (إنها تمطر في أبريل) (1997) ليقدم لنا الكيفية التي تجعل الروائي غير مبال بالمؤرخين والنقاد ونقاط بيع أعماله أو تراكمها صانعاً بذلك تاريخه الإبداعي

الخاص غير عابئ بالقارئ والناقد على السواء، إذ تكفيه ربما هذه المعارك التي أثارها بين الشاروني والرحبي ولا تهمه وشوشات مثقفي المقاهي أيام الخميس والجمعة فهو حرفي يصنع الرواية ويتفرغ لها بعيداً عن المرجعيات والأطر المعرفية قريباً من (جبال الحجر) ومن نبض بحر العرب. فها هو يخرج علينا برواية (إنها تمطر في أبريل) ليذكرنا بحضوره السنوي على حافة الإصرار.

لا غرابة أن يعبر محمد سيف الرحبي عن هذا الإندهاش.

(يدهشني هذا الإصرار العجيب من سعود المظفر على اجتراح الفعل الكتابي وعلى ارتكاب هذه الممارسة الأدبية فالمظفر يبدو دائماً أقوى من نقاط التفتيش والعبور لا ينتظر كشف حساب بقائمة الكتب المباعة والأخرى التي مازالت على الرف. مؤمن بأن القلم وجد ليبقى . وأن رياح الخماسين ليس لها نصيب على أوراقه. فهي دائماً تمارس حالة من الفجائية في الوسط الثقافي رغم اختلافنا على هذه التسمية.

المظفر أرادها هذه المرة مطراً في أبريل كأنه يشجب هذا المطر القادم في أبريل، وكأنه يرهبنا بهذه الديمة التي انهمرت علينا كالطوفان الذي سجلته الرواية. وبقيت الديمة وحدها دون أن تروي الأرض بل رآها المظفر مافيا لها أكثر من دلالة غير تلك التي تتبادر إلى الذهن من أول رائحة للبهارات الآسيوية التي زرعها العصر النفطي في مزارعنا وشرفات بيوتنا وبمذاقاتها الحريفة أصابت البعض بمغص والآخرين بشرقة أو غصة لايزالون يدفعون ثمن اقتنائها غالباً حتى الآن...)[17].

لماذا هذا الإصرار والعناد على كتابة مسترسلة؟ فدرامية الشخصيات (تكاد تكون صورة واحدة من أعمال سبقت) لحد أن الرحبي يعتبرها من «الأمطار الحمضية» وعرضاً «لأحدث الأفلام الهندية» المتشابهة التي لا تنسى «الغافلين والعارفين والمتسترين»، وهذا يعني أن للروائي «قارئه المتخيل» فهو بتصور جمهوره «مافيا» هنا. ولاشك أن محمد بن سيف الرحبي الذي يعتبر كتابة الروائي كتابة «مسطرة وقلم» بما يشبه «أفلام الأكشن» كان قاسياً على الروائي وهو يتذكره عبر منظار نقد عرضي لشخصيات «دون جوانية» ونساء على حافة «الخطيئة» وكلها نمطية تعاني من وصف الروائي «المضطرب» ويؤاخذ الناقد كاتبه بكآبة عالمه (المرأة اللعوب/ الشراب/ الرشاوي/ القتل/ السرية/ السوداوية/ الأقبية)، وهي وجهة نظر لا يمكن أن تدعي لنفسها وعياً مخالفاً كما أنها لا يمكن أن تمنع عن الروائي التركيز على عوالم بعينها تكاد تكون كافكاوية بعقليتها الكفيلة للآسيوي (الخادم/ السائق/ المدير) فعقلية الكفيل والإنتهازي تتم تعريتهما بشكل قوي في أعمال الروائي إلا إذا كان الناقد يمارس رقابته على نشر غسيل داخلي فوق أسلاك خارجية.

لا شك أن الطابع الاستفزازي لاستهلالات الروائي وطريقة إخراجه لأعماله واستمراريته تثير أولئك الذين يفسرون غزارة إنتاجه لكونه «يكتب أكثر مما يقرأ» فهل هي مجرد مشاكسة غير بريئة أم انها سوداوية أخرى ونميمة مقاهي عامة. لا يمكن اعتبار مقاربة كتابية للتعبير عن رأيه ولعرض إصدار لم يرقه وإن

كان يقدر لصاحبه جرأته على كسر حاجز التكلس الذي يلف الحياة الثقافية العمانية فشيء في الرواية خير من أشياء في النوايا.

من هذا المنظور تجمع مقاربة الناقد بين العرض الصحافي والإستدراكات النقدية التي جاءت في شكل مقاطع من سفر المعايشة لأعمال الروائي المتناسخة (الموضوع/ القوالب/ السوداوية/ التعرية/ الوصف). يقول محمد بن سيف الرحبي:

(ولكن هذا الإستهلال لا يعفي سعود المظفر من الاستهلاكية التي يقتطعها من جزئيات المجتمع ليجعلها الواقع المعاش رغم أنها لا تعبر عن حالة عامة. أو أنها تخضع لمعايير العموميات بمقدار ما تخضع لسيطرة المظفر على ذاته التي نلمحها أكثر مما نلمح أبطال قصصه. فالروائي بشكل عام حين يختار نهجاً معيناً فإنه يضيف إليه ليجعله أسطورة من الحلم الواقعي أو الواقع الحلمي المنحاز نحو قضايا تلتقطها عين الرواي دون جانب تحريضي داخله يجعله في كل مرة يرفع مسدسه ليقتل كأن «كاوبوي» كتابي يستخدم مسدس الحروف لكنه لا يجيد التعامل مع الكلمات وفرق شاسع بين ذلك الذي ينقل الواقع مجرداً من أي شيء وبين ذلك الذي يصنع من الواقع أسطورة لا يظنها القارئ إلا عنقاء يحسها لكثرة ما يسمع عنها لكنه لا يدري أهي واقع أسطورة المجالين أو أسطورة مجانين الواقع أو حتى من صنع مجانين الأسطورة.

في «إنها تمطر في أبريل» إصرار على خط معين اختاره الراوي ليكون الرسم البياني الذي يسير على هداه. ويتضح من رقم الإيداع أنها كتبت عام (1992) أي قبل رجال من جبال الحجر وهذا ما وضعه المظفر نهجاً له حين ينشر أعمالاً كتبت منذ سنوات دون مبرر لتأجيلها إلا إذا رأى المظفر أن هناك محاذير (على أكثر من صعيد) تقسره على انتظار سنوات كي تكتب لحظة الميلاد نشراً لمخطوطاته.

يحاول الراوي أن يصدم قارئه ويفرض عليه ذاته التي عاشت فترات فرضتها طبيعة الظروف، وإذ يسجلها الراوي فإنه يهمل أدواته الفنية مهتماً بالتفاصيل التي تبحث عن إدانة، ويرسم المجتمع الذي يدان ويخطط لشخصيات إما قاتلة أو مقتولة. ومن يسافر مرة مع كتابات سعود المظفر يستطيع استشفاف إلى أي مدى كان الكاتب حانقاً وغاضباً على العصر الحديث بتياراته التي فرضتها العصرنة ومتطلباتها وقد يحسب له أنه رصد الزلازل التي حدثت إلا أن غياب الفنية الكتابية لا يعطيه الحق في الإلتقاط فالواقع المجرد له كتاب التاريخ الذين يرصدونه ودور الكاتب الأدبي لا يصف اتجاهات البوصلة على سطح سفينة ونوعية أخشاب السفينة وإنما يدخل إلى تلك الذوات التي تصارع البحر والغربة تحصد الموت وهو يحصدها. القارئ لا يهمه لون البحر ولكن بأي لغة يكتب ذلك اللون.

ورواية «إنها تمطر في أبريل» عنوان حالم يسبق القراءة

يغلف الرواية بطابع متباين فإما أن يكون مطراً كما حفظته ذاكرتنا الممزوجة برائحة الخصب. والخصب والرذاذ المنسال ألقاً على الصحاري العطشى أو مطراً أسود لا يأتي في موعده كما رآه المظفر حيث يختار أبريل موعداً، لكن العنوان يصدمنا في نهاية الرواية إنه كلمة السر لاجتثاث مافيا لأخرى، هذا الأسلوب السينمائي لايزال نمطاً يعيش فيه سعود المظفر وكان أكثر بروزاً في رواية (1986) التي جاءت صورة من الحكايات التي تعيشها السينما الهندية، فالمظفر اختار هذا الجزء الآسيوي ليضعه تحت مجهره الكتابي الخادم الآسيوي، والسائق الآسيوي، والمدير الآسيوي)[18].

من ثم يصفي الناقد حسابه مع تجربة الروائي الأحادي النظرة والغزير والإنتاج...

## 3 - مبارك العامري ورواية الواقعية السحرية

بعد الإصدار الأول «مدارات العزلة» غير المتحددة المعالم يظهر أن رواية مبارك العامري (شارع الفراهيدي(1997) تعيد الأمل في تعدد أصوات الروائيين وعودة السرديات ذات النفس الطويل لأن الإدبار عنها هو القاعدة لدى أغلب الكتاب العمانيين إذ يمكن القول إن مبارك العامري هو رابع روائي يدخل حلبة النص الطويل والحداثي المتميز. لذلك فقد تناوله ناقدان الأول من خلال محاور هي:

1 - علاقة البطل بالمرأة.

2 - تصاعد القلق والاغتراب.

3 - حالة الانقطاع (الموت).

4 - حالة الالتباس الفكري.

والثاني من خلال بعدين هما:

1 - البعد الفني.

2 - البعد المعرفي.

ويجمع الاثنان على تميز النص الروائي بموضوعه وشكله وأطروحته المعرفية. ذلك أن الرواية تحيل مرجعياً على فضاء وتؤشر على مؤصل لقواعد الأوزان، مع أن هذه العنونة ليست أكثر من استفزاز لحس القارىء الموزع بين موروث غائب وحضور فضاء التواصل.

بادىء ذي بدء لابد من الاعتراف أننا أمام ناقدين متميزين بمقاربتين تكشفان عن حد أدنى من المنهجية في القراءة العالمة، التي تقترح نقداً تشريحياً للنص يتساءل عن جمالية الحقل الروائي وأدواته ومتخيله الذي يجترح له علائق مع واقعه، حتى ولو اقتضى الأمر ليّ عنق التأويل لجعل جلنار «البطلة» رمزاً للوطن مرة وللأمة مرة أخرى، وغيلان (البطل الرئيسي) رمزاً للصراع الذهني مع باقي الشخصيات الثانوية (سقراط/ معن/ هند/ مليكة/ سناء شاكر) .

وككل تجربة أولى توظف تجريبات وتداعيات كما تؤول حالات ثقافية بانجذابات وطموحات كما لو كان الناقد ترجماناً للقلوب والنوايا. لكن القارىء المحتمل موجود هنا ليحقق إنجاز النص الفعلي في معادلة تكشف عن عمق التواصل أو انفراط عقده، مادامت كل كتابة مغامرة وكل مغامرة مقامرة بالرأسمال الرمزي لسردية الرواية.

ومع صالح بن سالم الخنجري في (علامات ضوئية على «شارع الفراهيدي») لمبارك العامري نقف على قراءة ذات بعدين (فني/ معرفي) يوظف من خلالهما الناقد - خريج المغرب - رصيده الثقافي لاستقراء علامات النص والبحث عن ضوئه المنفلت عبر شارع المعرفة المقابل لشارع الظلام، وهي ثنائية ذات دلالة خاصة في إرادة الخروج إلى النور...

**يقول الناقد:**

(إن العمل الأدبي مهما كان نوعه فإنه يمثل انعكاساً للواقع ومن هذا المنطلق فإنني أحاول في هذه القراءة المتواضعة الوقوف على بعض الأبعاد والدلالات التي فجرتها رواية شارع الفراهيدي لمبارك العامري. لعلنا نستجلي من خصائصها ما نضيف لمسار ثقافتنا العمانية على الساحة العربية.

إن استكناه الإطلاق الروائي لمبارك العامري «شارع الفراهيدي» يقتضي فض المكونات العلائقية لبنية النص، ذلك أن شارع الفراهيدي كطرح دلالي تعبيري يرمز إلى إحدى

الشخصيات العمانية البارزة في تراثنا الأدبي، يفترض التوقف معها من أجل البقاء والإستمرارية، خاصة في ظل الصراع بين دول المركز ودول المحيط، هذه الشخصية التي لن تستوفي أحقيتها إلا بربطها داخل بنية النص المتحركة والمتفاعلة، أي بالموقع الثابت لها داخل المنظومة الاجتماعية، ولئن كانت من الوجهة التاريخية قد أكدت استحقاقها الفعلي العماني.

ضمن هذا السياق يمكن أن نفهم خيوط وملامح رواية شارع الفراهيدي لمبارك العامري، التي تتفجر فيها دينامية تجمع بين الفوضى والتنظيم الذي هو أساس عملية الإبداع الأدبي حيث تبدأ طرائق التفكير فيها إنطلاقاً من مسارات شارع الفراهيدي الممتد كنصل وسط المدينة كما وصفه العامري «حيث الشارع يعج بالسيارات، خصوصاً أثناء ساعات الذروة، والأرصفة تضج بالسائرين، كل إلى مبتغاه، وبالهائمين على وجوههم من غير هدى» وقد رسم شارع الفراهيدي إلى إضاءة المناطق المعتمة في الذات، للإيغال في ردهات الذاكرة، والتي من شروط إضاءتها عدم انطوائها على النفس، وإنما بإثارة الأسئلة، التي على مقدار أصالته ، تقدم أجوبتها الخاصة المتداخلة في النص، المتشابكة في شخوص متعددة وإشكاليات مختلفة، تشغلها شخصية غيلان الذي يشهر التحدي والمجابهة في صراعاته الذاتية «لقد قبلت التحدي منذ البداية، مهادناً خياراتي الذاتية متجاهلاً - إلى حين - رغباتي الخاصة، كان التحدي هو الذي يدفعني للمواجهة،

وكانت المواجهة هي التي مكنتني من الخروج من نسيج العنكبوت المحكم، وذلك النسيج الذي حاكته الأرقام حول «مجسات الذهن» وقد يبدو من خلال فك وشائج البنية الروائية لشارع الفراهيدي ثمة صراع مرير للمتناقضات تثيرها الرواية منذ البداية، إذ إن البطل غيلان الذي يجسد استمرارية لمتباينات شارع الفراهيدي، يناضل من أجل خياراته الذاتية، العمل في الفن التشكيلي، ومن هنا فقد تحددت في الرواية نقاطاً للحوار يدور حولها الجدل بين الذات والعالم الخارجي، تشكلت في تساؤلات عديدة تصبو نحو التفسير والتعليل، في حين تبحث عن الجماليات الإنسانية برؤية فلسفية لإيجاد خليط من النسيج الفكري والحضاري، تتمحور أبعاد مضمونها حول قضايا متداخلة تفصح عن اهتمام أكيد من جانب العامري، إذ إننا لا نقف بين تضاعيف الرواية عن صلب المحور الذي تدور من حوله المتمثل في شخصية غيلان، وإنما هنالك قضايا متعددة تطرحها الرواية تتطلب الإهتمام بها، وقد تجلت حواريتها على المستوى الأسري والد غيلان وأخوة معن وأخته هند وشخصية سقراط في حكاياته الفنتازية «والمرأة المأزومة» و«جلنار» بالإضافة إلى شخصية سناء شاكر وشخوص أخرى ثانوية تتفاعل معها الرواية، وبذلك نلمس واقع الأمة العربية وواقع القضية اللبنانية والإسرائيلية بالإضافة إلى بعض الجوانب المعرفية الأخرى التي تثيرها الرواية على جنبات صفحاتها، والتي استخدم فيها العامري الفلاش باك. ومن خلال هذه المحاور يبدي البطل غيلان اهتماماته ومواقفه وعلاقاته مع

الآخرين مهادناً خياراته الذاتية والتي يمكن التطرق إليها من خلال بعدين اثنين)[19].

يمكن القول إن هذا الشاهد يندرج ضمن القراءات الجديدة فهو يوظف أدوات قرائية وحساسية مختلفة ذات حميمية في إندماجها بالنص. لحد أنها تتحول إلى قراءة أطروحية إيجابية في تبنيها لبعدين:

1 - البعد الفني.

2 - البعد المعرفي.

وهي ثنائية منهجية تحتفي بالنص من زاويتيه (التقنية/ الثقافية) وتحاول الربط بين الأسماء ومسمياتها، الفضاءات ودلالاتها، القضايا الكبرى ورؤاها الإنسانية. فالإيجابي يطغى على مقروئية النص التي لا تعثر له على عثرة أو زلة، لأنها تندمج فيه وتمارس حلولها من مرآويته..

وإذا كانت الإفتراضات تطغى على نص الناقد، فهو يحاول محاورته باستجلاء مناراته واستكناه خفاياه مترصداً تفاصيله وعلائق الذاتي بالعالم من خلال:

1 - البعد الفني للرواية : وهو شبه - قراءة مصغرة يطغى عليها التأويل الذي يبز فيه الناقد الروائي كما لو كان أحد ظلاله وأطيافه في مزاحمة واضحة لا تعاكسه بقدر ما تماشيه وتزايد عليه:

(والمتلقي لرواية شارع الفراهيدي يسافر في خيال واسع، مما يجعله في ضيق ثم اتساع.. وهكذا دواليك في شكل تسلسلات متداخلة الأحداث، كأننا أمام شريط سينمائي، والعامري في روايته يحاول أن يؤسس له كياناً خاصاً لعالمه الروائي، مستنطقاً الواقع في خيالات شاسعة مشحونة بالصور، تفجرها اللغة في الصراعات المتشابكة، والمتناقضات المحكية، تتبلور في مجموعة من الأسئلة الفلسفية «هل يمكن أن تتحول الألوان والخطوط والدوائر إلى جسد وروح؟ هل يعقل أن يخرج الجمال الصامت المؤطر ويغدو كياناً نابضاً بالحياة؟ وهل يستطيع العقل أن يعطي تفسيراً حتى ولو باهتاً لما حدث؟

قد يبدو من خلال هذا النص أن الصورة الماورائية تتدلى في غصونه، لتعانق بقية الصور المفتعلة فيه، مما يمكننا القول بأنها اختزال للرواية في كليتها وجدليتها، وهي صورة تدعونا إلى التخيل، وتتجلى في مجمل تفاصيل أحداث الرواية، ومن هنا تنسج الرواية في أسلوب مبسط، دون الإخلال بوحدتها، نرصد جماليتها في كثير من الأمكنة ، يتوغل في ثناياها مبارك العامري ، مجسداً تداعياتها في العلاقة المتأصلة في ذاتها وهكذا نجد مثالاً أزقة سوق الظلام أمكنة يتدفق إليها الخيال «أردت أن أكون وحيداً، مستمتعاً بعبق الماضي المنبعث من الدروب الضيقة، الساقطة كنهر جاف بين جدران البيوت القديمة»[20].

لا شك أن الحوارية الذهنية الجارية بين الناقد ونصه الروائي تجد مرتعها في قاموس ثقافي خاص (صورة ماورائية/ الجمالي الصامت/ الكلية والجدلية/ العلاقة المتأصلة/ تدفق الخيال) وهو قاموس يواجه لغة شعرية ذات تداعيات متدفقة تحول دون تجسيد شخصياتها الفكرية والذهنية لكن الناقد يجرب آلياته لأن النص يمنحه فرصة ذلك مادامت الرواية تنفتح على كل هذه الإمكانيات:

(ولعل الصورة الفنية التي استطاع أن يوظفها مبارك العامري بكل براعة واقتدار هي الحالة النفسية والصحية التي تعرض لها البطل غيلان مشوار حياته في صراعاته مع الآخرين، وهي صورة تنقلنا لما حل بالأمة العربية من انتكاسات وحروب وويلات «ونتيجة للإنتكاسات الصحية والعاطفية التي تعرضت لها عشت حالة من الإنطواء والعزلة حاولت الانتحار مرة حتى أضع حداً لعذاباتي الفسيولوجية والنفسية وجدت الوسيلة التي أستطيع بواسطتها تنفيذ ذلك: طلقة واحدة في الصدغ من فوهة مسدس وينتهي كل شيء، إلا أنني تراجعت في اللحظات الأخيرة.. حتى أنسى ذلك الهاجس المرعب، هاجس الموت انتحاراً برصاصة في الصدغ.

ومن خلال هذا الرصد يتبين لنا أن العامري يمتلك أدوات لغوية جمة جعلته يبحر في العلائقية الوظيفية المترابطة داخل الرواية بغلفة خيال واسع يكاد لا نلتقط صوره في حالة وثابية الأمر الذي يتضح جلياً بعد هذا الفرش المبسط أن الصورة الفنية

في رواية شارع الفراهيدي لا تحبس أنفاسها داخل حلبة الصراع التي يقتحمها البطل غيلان ، مما جعل النص فيها تداخلياً من الناحية الصوتية ، الذي لا نستشف أبعاده الفنية إلا كلما أبحرنا في أعماق الرواية)[21].

والحق أن القارئ المحتمل قد يستعصي عليه إسقاط حالة الأمة العربية على حالة (غيلان) الذي يعيش حالة فسيولوجية ونفسية. لكن خلل التأويل كل التأويل يكمن في مزايداته غير المبررة إذ لا يكفي أن تكون هناك أدوات لغوية حتى نقتنع بإيهام يتوقف قبل إنجاز مهمته، بل قد نتهم لغة الناقد أنها لغة لغوية تمارس وظيفة ياكوبسون دون الإفضاء بما في داخلها.

والبعد المعرفي: يركز فيه الناقد على علاقة الأسماء بمسمياتها (الفراهيدي) لكن تقديم تعريف للهوية العمانية والحضارية للفراهيدي قد لا تقدمنا كثيراً أما عندما يستشهد الناقد فهو يقدم لنا أحد شخصيات باربيس في روايته «الجحيم» وهو يطل من ثقب الباب، فهل هذا مجرد صدفة سعيدة؟

(إن لحظة التأمل للزوايا المعرفية لرواية الفراهيدي يوهمنا في طريق مفتوح، قد نصل إليه، وقد نحول دون ذلك. ولكن ثمة تساؤل، ما علاقة التسميات المعرفية بالرواية، هل هي نوع من الإبهار والمغالاة؟ أم هي دلالة تستجلي الإنبهار بها ، إذا كان كذلك يمكن أن نقترب من العلاقة الوظيفية لرواية الفراهيدي، من خلال فك تضاعيفها داخل النص المتحرك. فالفراهيدي كإحدى

الشخصيات العمانية البارزة في تراثنا الأدبي قد سجلت مكانتها على الساحة العمانية، فهو رمز للحضارة العربية، تلك الحضارة التي أحدثت صراعاً مع دول الغرب، ومن هنا نفهم أن مدلول شارع الفراهيدي في داخله تجسيد لصراع متباين «أنظر من الثقب حيث الشارع يعج بالسيارات.. وأنا أشاهد أمامي وجوهاً تكسوها ملامح متباينة ، بعضها يسير متباطئاً، كأنه ينوء بعبء يثقل كاهله، بعضها حذر، بعضها مسرع غير مكترث بشيء)[22].

والفارق بين (جحيم) باربيس و(شارع الفراهيدي) العامري، هو أن بطل الأول يطل على عالم داخلي تؤثثه النساء، بينما يطل بطل الثاني على عالم خارجي مليء بالصخب والعيش، فهو يقوم ذلك على دلالة معرفية بالعوالم الخارجية لشوارع تضج بالحركة والصراع في مقابل اقتناء متعة محرمة.. يدعي الناقد أن نصه مفتوح على كل الأجناس الأدبية وتمارس تناصها وتلصصها على العالم الخارجي وهو ما يقدمه الناقد في شكل خلاصة:

(وخلاصة القول أن رواية شارع الفراهيدي لمبارك العامري في صورها ودلالاتها العلائقية تقترب في وجودها من كل الأجناس الأدبية، والتي يمكن للباحث أن يكتشف في غضونها أكثر من علاقة التي تسري في شرايينها شتى الألوان والصور والأصوات والحركات فهي داخلها تناصية الموضوع فتتداخل فيها اهتمامات أخرى كإشكالية ذوبان الفوارق وتلاشي الحدود وجوانب

أخرى معرفية، بحيث نجدها لم تفقد خصائصها الحكائية التي تجعل منها رواية محض، وهي في كليتها متوقفة مما أكسبها دلالة العمل الجاد، كما يحق لنا أن نعتبر رواية شارع الفراهيدي إضافة جديدة للحقل الروائي العماني بل إن لم نقل العربي لأنها في مستوى همومنا وتطلعاتنا باكتسابها أبعاداً سياسية واجتماعية على اعتبار أن الصراع الحضاري قائم بين العالم العربي والغربي وهنا نسجل تطوراً في رواية شارع الفراهيدي على غرار ما لمسناه في كتابه الأول مدارات العزلة الخليط بين الروائي والقصصي، كما تجدر الإشارة أنه من الأهمية بمكان أيضاً أن اللغة المتفجرة في صورها داخل رواية الفراهيدي جاءت متخيلة بمحاكاة الواقع مما جنبها السقوط في التقريرية، أي تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً، الأمر الذي يجعل من الرواية بحثاً اجتماعياً أو سياسياً. والعامري في روايته شارع الفراهيدي يسجل تجاوزاً أدبياً روائياً محضاً على ساحتنا العمانية)[23].

فقاموس (التناص/ الإشكالية/ الخصائص/ الحكائية/ الحقل الروائي/ محاكاة الواقع) سيجد مجاله في (شارع الفراهيدي) و(ساحتنا العمانية) و(الحقل الروائي العماني) ليصب في خصوصية تمتح من الخطاب العام الذي يلحق بالخطاب الثقافي العربي وبهموم قضاياه الكبرى.

القراءة النقدية الثانية لرواية (شارع الفراهيدي) لمبارك العامري في (الوطن الثقافي) تأتي لتزيح الستار عن دلالة

العتبات على فضاءات السرد في محاولة لتفسير علائق غائبة - لكنها محتملة - بين العنوان والمحتوى:

(وقبل أن نلج إلى عالم الرواية المتشعب فإنني أود أن أسجل هذه الإشارة الأولية التي تتعلق بالعنوان فعندما قرأت الرواية وجدت فيها كل عناصر التشويق القصصي من حركة الأحداث وبناء الشخصيات وفعالية الشخصيات في تحريك الأدوار التي قاموا بها والصياغة اللغوية الجميلة، إلا أن الأمر الذي لم أجد له وجود هو علاقة الأحداث بشارع الفراهيدي وماهية الربط بن العنوان والأحداث التي لم أجد أي علاقة بينها وبين ذلك الشارع، ومن خلال المسح القرائي للرواية فإنني لم أجد تواجد ذلك الشارع في حركة الأحداث القصصية إلا في بداية الرواية حين ينظر بطل القصة غيلان من ثقب صغير في غرفته التي استأجرها في ذلك الشارع وفي نهايتها حيث تمت عملية البحث والاستئجار، وفي البداية والنهاية تدور الأحداث لتسجيل عالم غيلان الإنساني ولا يوجد في هذه الأحداث شيء له علاقة بشارع الفراهيدي سوى تلك البصبصة الوحيدة، ولقد توقعت أن تكون البصبصة أو الرؤية التي يقوم بها البطل من خلال ثقب الباب أنها ستقود حركة الأحداث وسوف تكشف لنا عن أحوال الشارع الفراهيدي وسوف يقوم بطل الرواية بتصوير بعض الحالات الإنسانية التي يعج بها ذلك الشارع إلا أن الذي حدث بدلاً من ذلك البطل سيرته الذاتية من خلال حركة الأحداث والشخصيات وهي حركة مليئة بالأحداث الإنسانية ومعبرة عن مجموعة من

الأهداف والأفكار والرؤى الإنسانية والفلسفية والاجتماعية وهي بطبيعة الحال ليس لها علاقة بالعنوان أصلاً.

ويبدو أن الكاتب معجب بوصف الكاتب الإنجليزي جورج تراكل للشارع الرئيسي للمدينة الصغيرة الذي يصفه بذلك الممر الطويل من أشجار الزيزفون الجميلة، وحاول الكاتب أن يتخيل ذلك الشارع ويسميه بشارع الفراهيدي الذي لم يكن له وجود إلا في الصفحة الأولى وفي الصفحة قبل الأخيرة.

وحقيقة أن الكاتب بطبيعة الحال ربما يكون غير مطالب بإيجاد تلك العلاقات أو الروابط المباشرة دائماً بين العنوان وأحداث الرواية أو القصة أو القصيدة، ولكن التساؤل الذي يثار من قبل المتلقي ويبدو له حضور وأهمية: أليس من الضروري أن يكون العنوان مرتبطاً بأحداث الرواية أو أن يشير إلى مجريات أحداثها؟ أم أن العنوان فقط يتخذ كواجهة إعلامية لإثارة فضول القارئ ولا علاقة له بمجريات الأحداث وحركتها الداخلية)[24].

وأول ما يستوقفنا هو البداية (قبل أن نلج.. فإنني أود) فهذا التوزع بين ضميرين له دلالاته التمييزية كما لو كنا أمام قراءتين لناقد واحد يقارن (شارع الفراهيدي) بشارع الكاتب الإنجليزي الزيزفوني - تراكل. مع أن شارع الفراهيدي لا وجود له إلا في الصفحتين (الأولى/ الأخيرة) ويجد له الناقد عذراً في لا جدوى الربط المباشر حتى وإن كان متلقيه لا يريد الوقوع ضحية الإعلان المستفز.

ومع ذلك إن (المسح القرائي) - على غرار المسح الجغرافي - يمكن الناقد من تقديم أهم مكونات النص الروائي الذي يستند على بطولة رئيسية لغيلان - الذي يتخفى وراء كاتبه - بأحواله الإنسانية وسيرته الذاتية (أحداث/ أهداف/ أفكار/ رؤى) دون تأكيد الناقد على الطابع البيوغرافي وعقدة الكتابي، كما لو كان معنياً فقط بالقطيعة بين عتبة (شارع الفراهيدي) وفضاء صخب السيرة ومع ذلك يخضع الناقد قراءته لأربعة محاور (المرأة/ القلق/ الإنقطاع/ التماهي).

1 - **المحور الأول:** ويدور حول علاقة (غيلان / جلنار) التي يقرر الناقد في حقها غياب عناصرها الإيجابية، كما لو كان الإيجابي هو اللقاء والسلبي هو الحرمان.. الذي تتضح معالمه كالتالي:

(ففي المحور الأول صور الكاتب حالة حضور المرأة في عالم الرجل البطل تصويراً عميقاً ومنقطعاً من خلال عدة تجارب إنسانية خاضها بطل القصة إن كان من خلال علاقاته المحلية أو علاقاته الخارجية وتأتي علاقته بجلنار كحلقة نهائية من تلك الحلقات المتصلة داخلياً وخارجياً، ولقد تصورنا كقراء أن تنتهي هذه العلاقة بصورة إيجابية من خلال اللقاء الواقعي بين جلنار محبوبة البطل وبين غيلان بطل الرواية وخصوصاً أن العلاقة بينهما وصلت إلى مرحلة من الخصوصية والتوهج والقبول يقتضي أن تنتهي نهاية إيجابية

إلا في حالة الإنقطاع المسيطرة على أحداث الرواية وعلى بطل الرواية لم تؤد إلى تلك النهاية الإيجابية رغم أن الكاتب قد أشار في نهاية الرواية إلى أن اللقاء قد تم ولو بشكل خيالي من خلال قول البطل «كانت ربة الجمال تحوم في فضاء الكون فإدارة ذراعيها كان ثمة عناق طويل أثير وحميمي وكانت رغبة متبادلة جامحة كفرس لم تروض») (25).

لا شك أن دونجوانية غيلان وطوافه بين دمشق ومراكش وبيروت ومسقط هي ما يفوت الناقد الذي يبحث عن الإيجابي في عالم مليء بالخراب والفوضى لأن الدونجوانية تتغذى على سرقة فضلات لذات الآخرين فهي لا تستطيع بناء علاقة بذاتها فهي محترقة وحارقة.

2 - **المحور الثاني**: وهو نتيجة المحور الأول لأنه سلسلة من الإخفاقات:

(وبالنسبة للمحور الثاني محور القلق والإغتراب الإنساني فإن الكاتب يفرد مساحة بارزة من التشكيل في كل أحداث القصة فمسألة الاغتراب الإنساني النفسي تمثل حالة فكرية وإنسانية مؤسسة ومتأصلة في أكثر أحداث الرواية وتقريباً أكثر شخصياتها تعاني من حالة الاغتراب الإنساني والنفسي فبداية من البطل وانتهاء بأصغر شخصية رئيسية في الرواية كانت تعاني من هذا الاغتراب ومقولة الدكتور

سقراط في تمثل الحالة المزرية التي وصلت إليها شخصية الفيلسوف الذي كان من المفروض أن يكون أقل شخصيات الرواية حدة واغترابا لأنه يمثل صوت العقل والضمير لكننا نجده عكس ذلك فهو يقول كيف يريدني أن أواصل الضحك في زمن يعز فيه الفرح هذا يا صديقي زمن الألم والمرارة والموت المجاني.

وحتى بطل الرواية فإن أسماء لوحاته تدل على حالة من اليأس والقنوط فلوحة المرأة كان اسم لوحة المرأة المأزومة. ولوحة الموت اسمها أولاً لوحة المأساة ثم غير اسمها إلى لوحة الموت المجاني.

إن تصاعد الاغتراب الإنساني والقلق النفسي في مجريات أحداث القصة يدل على حالة من اليأس والتبرم قد وصل إليها أفراد المجتمع من الحياة وإشكاليات الحضارة الحديثة التي تصور الرواية جانباً مهماً منها )[26].

فالموت والقلق - شبه الوجودي - يطغيان على النص ومقاربته باستدعاءات ثقافية: (سقراط/ غرنيكا) كإحالتين على فلسفية وفنية لاغتراب الفنان في شبابه وهو يقاوم الإنتحار بإدمان الكتابة والحب العابر لأنها اللذة الوحيدة التي تترك طعما مراً...

3 - **المحور الثالث**: وهو تجسيد للحالات السلبية التي تعتبر الموت وحدة دلالية إيجابية:

(المحور الثالث التردد والإنقطاع الذي يسيطر على بطل القصة غيلان ونلاحظ من حركة أحداث الرواية أن حالة من التردد والإنقطاع تسيطر على بطل القصة وتكاد تكون هذه الحالة مسيطرة على تحركات بطل القصة فهو غير مستقر ذهنياً فلا هو اقتنع بعمله في مجال الهندسة ولا هو استمر في موهبته التشكيلية وحتى التحليل النفسي لم ينجح فيه وهو لم يقبل بالسكن مع أهله ولا هو رضي بالسكن في شقته التي عثر عليها في شارع الفراهيدي التي غزته الفوضى بعد انتقاله إليها بأيام قليلة ، وحتى في علاقاته مع جلنار نلاحظ التردد والقلق الذي يسكنه)[27].

فالموت في الحياة هي شعار البطل المثقف شبه الوجودي يحثه على اقتطاف الفاكهة المحرمة عبر جحيم يومي يرفض الواقع ولا يستطيع تغييره لأن صحبته المثالية في حله وترحاله يزيد هذه المغامرة تأججاً وانتصاراً على المجهول.

4 - **المحور الرابع**: وفيه يتم التماهي البطولي مع رموز الثقافة والحضارة :

(المحورالرابع الذي تتكىء عليه الرواية والذي ربما لا يكون له تأثير في حركة أحداث الرواية ولكنه موجود وواضح لنا كمتلقين هو حالة التلبس الفكري والإنساني والمكاني الذي يعيشه الكاتب وربما البطل بين الحالة المحلية العمانية والحالة العربية والعالمية، حيث يعيش الكاتب/ البطل هذه الثنائية

بين الحالة المحلية التي تصورنا وجودها بين صفحات الرواية إن كان من خلال العنوان أو من خلال حركة الأحداث وأسماء الشخصيات والأمكنة وبين حضور الشخصيات ومكونات الثقافة العربية والعالمية وحضور بعض الأجواء التي لا تنطبق عليها الصبغة أو الصيغة المحلية وهذا الالتباس أو التلبس يبدو واضحاً بين سطور القصة حتى حضور أسماء الأمكنة والشخصيات المحلية أحياناً ضائعاً وغير متوافق مع ذلك الحضور الخارجي في حركة أحداث الرواية)[28].

فالبطل المثقف يقتات على (فيروز/ موزارت/ بتهوفن/ فاجنر/ السنباطي/ باخ/ برهان غيلون/ بيكت/ سقراط) ويعيش على ذكريات التسكع بين مقاهي (غرنيكا/ شاطىء النوارس) في مراوحة واضحة بين محلي ضبابي (شارع الفراهيدي) وعالمي متأصل في مكونات البطل غير الإشكالي وشبه الوجودي الباحث عن واقعية ثقافية تحول كل ضحاياه إلى جثث للقنص السهل والقتل الحلال.

تنتهي محاور الناقد عند حافة (الجوانب الفنية) في الرواية، لتلتق بالقراءة السابقة حول التناص (الشخصي/ المكاني) والتفاصيل (رسماً/ تشكيلاً) واللغة (المتوازنة/ المعبرة) في شبه إحاطة بالمكونات العاملة في الرواية والمشكلة لمستوياتها التعبيرية، مما يوحي بتصور منهجي إيجابي يندرج ضمن قراءة أحادية تمتزج بنصها وتدعو إلى بصيرته. يقول الناقد:

(ننتقل الآن إلى بعض الجوانب الفنية في الرواية ونبدأ بمسألة التناص وهي مسألة يهتم بها مبارك العامري كثيراً فلقد أفرد لها مساحة كبيرة في هذه الرواية ويتنوع التناص في هذه الرواية بين التناص الشخصي والتناص المكاني، فالتناص الشخصي يتمثل في حضور عدد كبير من الشخصيات العالمية والعربية وتنوع دور هذه الشخصيات الفكرية نحو برهان غليون وكتابه صوت العقل واسم الفيلسوف سقراط الذي أطلقه الكاتب على أحد أبطال الرواية وهو الدكتور سقراط ورياض السنباطي وسناء مجيدلي وأخيراً سالم راشد الصوري. وأن حضور اسم الفراهيدي في عنوان الرواية هو في حد ذاته ذو دلالة هامة لما تمثله هذه الشخصيات من أبعاد تاريخية وحضارية وفكرية رغم أنه لا توجد علاقة كبيرة بين شخصية الفراهيدي وبين مجريات أحداث الرواية، ويرى الدكتور محمد عبدالمطلب أن مجرد حضور اسم الشخصية في الأعمال الأدبية يمثل حضور الشخصية بكاملها وأن ذكر اسم الشخصية ربما يكون أشد عمقاً في عملية التناص من ذكر مقولة ما لهذه الشخصية لأننا عندما نستدعي اسماً معيناً فإننا نستدعي كامل الشخصية بكل تفاصيلها وبكل الوعي الذي تمثله في واقعها الفكري أو التاريخي لكننا عندما نستحضر مقولة ما فإننا نركز على تلك المقولة وليس على الشخصية ككل)[29].

فالإشارة إلى برهان غليون أو سقراط ليس تناصاً ولكنه أطر معرفية تموه على القارئ وتدخله في متاهة كاتبه المثقف

المرجعي، وهو نفس ما يحصل بالنسبة للناقد الذي يحيل على محمد عبدالمطلب كإحالة مرجعية لا كتناص. ويظهر أن الارتياح المصطلحي يسمح هنا بالتوسع فيما يعجب به الناقد ويعتبره أداته المبهرة في وصف اللغة الروائية (تكثيف/ اختزال/ صياغة) وهو ما يمثل الموضوع الختام في عمل الناقد:

(وينحو مبارك العامري في صياغته اللغوية إلى تكثيف اللغة وإلى اختزال الأحداث من خلال عبارات بسيطة ويترك للقارئ استجلاء التفاصيل وهي علامة على تطور في مستوياته التعبيرية لأنه في إصداره السابق كان ينحو إلى السردية المغرقة في التفاصيل أكثر من اللازم.

ونلاحظ على لغة هذه الرواية أن مبارك العامري أكثر من استخدام العبارات الجاهزة كما أنه استخدم لفظة عامية واحدة على الأقل وهذه اللفظة هي «ميزاب» «صفحة 50» وهي لفظة عامية تستخدم لمجرى الماء أو المطر فوق أسطح المنازل.

كما أن العامري اعتمد على بعض العبارات الجاهزة التي لا تمثل أي إضافة لغوية للغة الرواية كما أنها لا تحتاج إلى أي جهد من الكاتب في صياغتها وإدخالها في جسد النص وهي أيضاً تنحو إلى اللغة المتحدثة نحو "أين محلي من الإعراب، البعيد عن العين بعيد عن القلب، غريق يحاول التشبث بقشة، خير لنا أن نموت في عوز على الأرصفة.. إلخ»..

عموماً إن الرواية بكل تجلياتها وأحداثها ومضمونها

وشخصياتها ولغتها تمثل إضافة جديدة إلى مسيرة الرواية وإلى حركة الأدب في عمان، وهي لبنة أخرى تضاف إلى سجل مبارك العامري الأدبي والإبداعي أيضاً)[30].

(فالإضافة الجديدة) علامة من علامات الإيجابية التي ركبها الناقد وحاول من خلالها إبراز بصيرة الرواية بعيداً عن عمائها السلبي والوجودي، بدعوى الحفاظ على الإتساق والإنسجام وبعيداً عن تشويش السلبيات.

**- عودة إلى سعود المظفر في رواية الأطروحة الوطنية:**

بدأت إصدارات سعود المظفر بمجموعتين قصصيتي:

- الأولى تتكون من تسع قصص، بعنوان: (يوم قبل شروق الشمس) (1987)، وهي من الحجم الصغير، وبدون علامات مميزة سوى غلافها الأخير الذي يقدم كاتبه وظيفياً: (سكرتيراً/ عاملاً في: الديوان/ المحافظة/ الخارجية/ الديوان»)، كما تبرز الصورة الفوتوغرافية ملامح وجه حليق اللحية بشنب ونظارات ثقافية، وتقع الصورة داخل إطار ثلاثي من الخطوط. وستكون هذه المرة الأولى والأخيرة التي يسمح فيها الكاتب لصورته بالظهور علناً إذ ستختفي نهائياً من كل الأعمال اللاحقة لكن الروائي سيعوضنا عن ذلك في عمليه الأخيرين بكتابة اسمه بخط أكبر من عنواني روايتي: (1986) و(رجال من جبال الحجر)..

وبما أننا بصدد قراءة نوع أدبي يعرف عنه احتفاءه بالتفاصيل

فلا شك أن مسايرة النقد التشريحي لهذه الجزئيات لن يكون دون جدوى - بالنسبة للقارىء المستعجل في الوصول إلى تحصيل حاصل دراسة تبدأ بقراءة ما قبل الرواية...

- الثانية وتشمل على عشر قصص تربطنا بسابقتها، فنحن إذن أمام دلالتين واضحتين لما - قبل وما - بعد شروق الشمس: (الصحوة) في الأطروحة العمانية.

وإذا كانت المجموعة الأولى تعلم صفحتها الأخيرة (حقوق الطبع محفوظة للمؤلف)، فإن الثانية تزايد عليها بعلامة مميزة ستصاحب كل الأعمال اللاحقة، بعبارة أطول تتحدى الناشر والموزع والقارئ في شكل: (حقوق الطبع والنشر والاقتباس والترجمة جزئياً أو كلياً والتصوير بأنواعه محفوظة للمؤلف). وهذا التحذير يتكرر في (رمال وجليد)، بل يزداد طوله أكثر من السابق في روايتي (الشيخ) و(1986) وديوان (صدى الصرخة) بإضافة: (والإذاعة بأنواعها) والإختلاف هذه المرة هو أن هذا الحفظ سيكون لـ (الكاتب) بدل (المؤلف) في السابق . لكن الروائي - بعد أن استقرت أموره - سيعود في روايته الأخيرة : (رجال من جبال الحجر) إلى أول عبارة افتتح بها مجموعته الأولى، وهي: (حقوق الطبع محفوظة للمؤلف) تأكيداً على حق الملكية الفكرية في عصر القرصنة - ربما - ومن الجزئيات التي تلفت الإنتباه في المجموعة الثانية افتتاح قصها ببسملة واسم الجلالة - تيمناً - ولكنه تيمن سيختفي نهائياً من فضاء الأعمال

كما اختفت صورة القاص كما لو كان استيحاء الكتابة الأولى يرتبط بطرد الشياطين، والكتابات اللاحقة باستحضارها...

كما دشنت المجموعة الثانية كذلك تقليد الإهداءات التي تستهل بها: (الشيخ) و(1986) و(رمال وجليد) و(رجال من جبال الحجر)، وهي جزئية سنعود إليها...

ظاهرة ثانية تفتتح بها المجموعة الثانية هي تخصيص ما ينيف عن الصفحة لحكم وأحاديث، ثم إنهائها بـ (تمت بحمد الله) وهو ما يصاحبنا في (صدى الصرخة) ليتحول بدوره إلى (تمت بحمد الله) في (رمال وجليد) و(1986) و(رجال من جبال الحجر)، باستثناء رواية (الشيخ) التي لم تختتم بهذا الرمز العقائدي، الذي يشتغل في الرواية كعلامة دالة وغير مفرغة في عوالم التخييل الروائي المحتفي بالتفاصيل...

جزئية أخرى في نفس المجموعة هي ضم عنوان الكاتب الشخصي في آخر صفحاتها ولكنه سينقل إلى الصفحة الثانية من (الشيخ) و(رمال وجليد)، ليختفي بعد ذلك في الأعمال التالية فهل هو صدود القارئ أم تعدد انشغالات المؤلف؟

تتشكل عوالم الجزئيات في الأربعة أعمال الأخيرة **أنا** الاسم الشخصي للروائي إذ أخذ يحجب عن القارىء عنوان الرواية فيحتار أيهما العنوان - حسب التقاليد القرائية - هل هو اسم الكاتب الأحمر القاني أم العنوان الأزرق الصغير؟ فالكاتب يلفت الإنتباه إليه باعتباره صانع تحف: (الشيخ) و(1986) و(صدى الصرخة) و(رجال من جبال الحجر).

ويظهر أن الكاتب شك في توصل قارئه بالرسائل التي بثه إياها عبر أعماله فوجد أن عليه الاستنجاد بسلطة خارجية على النص الإبداعي فابتداع الإعلان على الصفحة الأخيرة للغلاف - وهو تقليد قرائي مشروع - للتذكير بالإصدارات السابقة على ظهر (الشيخ)...

لكن هذا التفكير لايلبث أن يتحول إلى إشهار دعائي خلف الغلاف الأول مباشرة لرواية (رجال من جبال الحجر) إذ سنقرأ على صفحة الوجه الداخلي للغلاف اسم الكاتب خمس مرات: (مرتين بالأبيض ومرة بالأسود ومرتين بالحجم الكبير «أسود / أبيض») كما نقرأ كلمة رواية أربع مرات (بأحجام مختلفة) تدعيماً لسلطة الغاية البصرية...

ويظهر أن السلطة الخارجية للدعاية المكتوبة - تحت الطلب - ستعلن عن نفسها في عملي (الشيخ) و(صدى الصرخة)، حيث سيعرف غلافها الخارجي عموداً تنويهياً يفتح المجال لما يمكن أن نسميه تجاوزاً (خطاب الناقد)، وهو بتوقيع يلح مرة على (الأستاذ الدكتور ...) ويكتفي مرة أخرى بتوقيع (الدكتور...) فقط، ويأتي التوقيع الأول من شبه - قراءة مضمونية لرواية (1986) فيما يقارب العشرين صفحة. ومن حسن حظ (صدى الصرخة) أنه اقتصر على عمود التنويه والمجاملة الودية ...

كما سيذكرنا الكاتب من بداية رواية (الشيخ) بالتواريخ

الحقيقية للكتابة الأدبية غير تلك التي تشير إلى تاريخ الطبع ، قمنا بجردها كالتالي:

| الرواية | الكتابة | الطبع |
|---|---|---|
| الشيخ | 1991 | 1992 |
| رمال وجليد | 1988 | 1989 |
| 1986 | 1986 | 1993 |
| صدى الصرخة | 1989 | 1994 |
| رجال من جبال الحجر | 1986 | 1995 |

يقدم لنا هذا الإهتمام الزائد بالتفاصيل فارقاً زمنياً يمتد بين سنة والعقد تقريباً، ليفصل بين زمنين مهمين سيفيدنا في تأويل التقارب الموضوعي بين روايتين كتبتا في سنة واحدة ونشرت أولهما (1986) بعد سبع سنوات على كتابتها، وطبعت الثانية (رجال من جبال الحجر) بعد تسع سنوات على لائحة لانتظار أو تأمل لمدن الملح العمانية...

نلاحظ من بداية نشر الكاتب لأهم أعماله خلال سنوات 1993، 1994، 1995 توجهاً نحو تضخم الأنا للاسم الشخصي الذي يكبر في حجمه الحجم العادي لكتابته على وجه غلاف الرواية عادة، كما أن كتابته باللون الأحمر في نفسه جل الأعمال الأخيرة، يشي بالأهمية التي يضفيها الكاتب على نفسه في نوع من تبادل الأدوار بين الكاتب وعنوان عمله حتى يصبح عنواناً

وينحسر العنوان خاسئاً أمام الرغبة الملحة لصانعه من حبر أزرق وبياض الصفحة فلا أمل للأسماء في مسمياتها إلا بخضوعها لرغبة التجاوز لمقولة خالف تعرف، وهل عرف؟

ولو كانت كتابة أسماء المشاهير تتم بهذه الطريقة لكان على كل واحد أن يكتب اسمه بحجم متنفس رئتيه.

آخر جزئية تتعلق بحجم الروايات فهي تتراوح بين (103) في (الشيخ) و(175) في (1986) و(268) في (رمال وجليد) و(605) في (رجال من جبال الحجر)، فهي أضخم رواية عمانية على الإطلاق ، فهل هي قضية كم أم أن الكاتب يتوفر على نفس شبه - ملحمي تظهر بوادره مع النزوع إلى تمجيد الأطروحة الوطنية، التي تعززت أطروحيتها مع سلسلة من الإهداءات المتوالية التي تمهد لنوع من النقد الذاتي للتجربة الخليجية في عمان، ولأن الكاتب درس في الكويت فهو يمتلك خلفية التجربة الخليجية بأبعادها المختلفة ، فحساسيته من نعمة - النقمة التي يطلق عليها الصحوة، تجعله ناقماً على مرضى المادة، متحسراً على تقهقر القيم وفقدان العلاقة بالواقع أو ضياع الذاكرة التاريخية.

لذلك جاءت أغلب الاستهلالات في أربعة من أعماله ذات طابع أطروحي صرف، كالتالي:

1 - (إلى رجال ربما يعرفون سمات أرواحهم ونفوسهم بين السطور) (1995).

2 - (إلى مرضى المادة الذين انكشفت نفوسهم بعد الهزة الاقتصادية..

إلى الذين اعتقدوا بأنهم الأقوى والأفضل والأميز..

إلى برميل نفط محترق..) (1986).

3 - (إلى الأجداد العظام الذين بسطوا المجد أمام أحفادهم ومن معهم.

إلى زوجتي.. «والزوجة كما يقولون جنة أحياناً».

إلى أولادي.. «سعد وسليمان وزيانة».

إلى الأجيال التي يجب أن تتعلم من الأجيال التالية إلى الأصدقاء الذين عرفتهم.. وبقدر ذلك عزفت عنهم.

إلى نفسي أينما حلت .

إلى كل من يقرأ هذا الكتاب ..) (1987).

4 - (إلى الذين ماتوا وفي نفوسهم شيء من أيام لم يفهموها من حياتهم. رملية أو جلدية، دافئة أم متأججة) (1989).

هكذا يواجهنا استهلال الإهداءات بسيل متدفق من مكونات الرواية الأطروحية في شكل استدعاءات لـ: (الأجداد/ الزوجة/ الأبناء/ الأجيال/ الأصدقاء) بل إن الكاتب لا ينسى نفسه (أينما حلت) وهذا شكل آخر من تضخم الأنا الوطني في مواجهة العالم بأسره...

إذا كانت الرواية هي فن التفاصيل بامتياز فإننا نجعل من

هذه الجزئيات مدخلاً لما قبل الرواية التي نحن بصددها، وهي (رجال من جبال الحجر)، وهي قراءة غير آثمة بالضرورة وبما أنها تكوينية وتركيبية وتشريحية، فقد اقتضت هذه التفكيكية في قراءة العمل المركزي ضمن الأعمال السابقة عليه، على سبيل الاستئناس وملاحظة التطور الروائي العماني لما بعد تجربة عبدالله الطائي في (الشارع الكبير) (1981) ونزوع أغلب الكتاب العمانيين إلى التجربة القصصية ذات النفس القصير مع علمنا أن هنالك مجموعة من الأعمال في طريقها إلى النشر...

ورواية (رجال من جبال الحجر) رواية من الحجم الكبير أو قل هي شبه - ملحمة وطنية يبدو أن صاحبها يعمل على تقديمها من خلال كتب، والرواية الحالية هي الكتاب الأول ، الذي يندرج تحت عنوان (الموت قاهر الرجال) كعلامة على أطروحية ميتافيزيقية على أربعة أجزاء:

«الأول من (1) إلى (18) فصلاً ، من صفحة (3) إلى (129) = 126 صفحة.

الثاني من (19) إلى (45) فصلاً، من صفحة (123) إلى (369) = 236 صفحة.

الثالث من (46) إلى (65) فصلاً، من صفحة (373) إلى (502) = 129 صفحة.

الرابع من (66) إلى (81) فصلاً، من صفحة (509) إلى (603) = 94 صفحة».

فالتفاوت واضح في توزيع الأجزاء، فأكبرها الثاني أما الأول والثالث فيتقاربان بينما الرابع يمثل أقصر الأجزاء، ويخضع هذا التوزيع لطبيعة النهاية الكلاسيكية للرواية وإعطاء الأهمية القصوى لأطروحة بناء الرواية الوطنية.

وتوحي الرواية بنفس ملحمي يشيد بفكرة بناء الدولة الجديدة التي جاءت بعد الصحوة الكبرى، ورغم أن الصفحات الأولى كادت تصيبنا بالملل من خلال انشائيتها وتقريريتها لولا طبيعة الحوار التي أنقذتنا من تلك الرتابة في إعادة كتابة التاريخ الوطني عبر القالب الروائي لكن الروائي ما لبث أن سيطر على خيوط حكيه الذي يذكرنا في مشروعه الكبير بتداعيات موضوعية تحيل على (مدن الملح) عند عبدالرحمن منيف، رغم بعد المسافة بين العملين لأن هذا الأخير يعتمد على استقراء الوثيقة والواقع التخيلي لتاريخ الأفكار في الخليج ، بينما تقتصر رواية (رجال من جبال الحجر) على استحضار نوع من النقد الذاتي واستعادة الوعي الفاسد، في استبعاد بيّن لخلفيات التطور التاريخي والتحايل عليه بما يشبه اعتماد الأطروحة الوطنية التي تقوم على تمجيد (الرجال/ الجبال/ الحجر) على حساب حركة الزمن في التاريخ المعاصر والتي كانت الحد الفاصل بين زمنين وتاريخين وفضاءين. ويظهر هذا الفرق الواضح بين الكتابة عن الداخل من الداخل عند سعود المظفر والكتابة عن الداخل من الخارج عند عبدالرحمن منيف، ونعني هنا بالداخل

والخارج المعنى الفلسفي أو النظرة المغايرة التي يدعو إليها بول فاليري، حيث (لا يلتصق إلا المحار والبلداء).

من ثم يصبح البعد المعرفي والزماني ضروريين في كل مقاربة للواقع والمتخيل. ويبدو أن رواية الأطروحة تقدم نفسها من خلال أبطالها الفاعلين في الرواية وهم ثلاثي رئيسي: (أحمد/ حمود / سيف)، رغم تفاوت بطولته أو تمركزها في (حمود)، أما الأبطال الثانويون، فينسخون الرئيسيين أو يأتون لتدعيم وصول الثلاثة - في هجرتهم من القرية إلى العاصمة - من خلال تقديم هوية شبه مكتملة تحيل على عنوان الرواية: (نحن من جبال الحجر وصلنا إلى العاصمة.. أنا حمود، وهذا أخي سيف ، وهذا ابن عمنا أحمد)(28).

ويقدم لنا الروائي أبطاله في صفاتهم الأولى وعزتهم بالفضاء وارتباطهم به عشقهم لقممه العالية لأنها رمز توحدهم بالمكان (الوطنية) أو الرغبة الجامحة في امتلاكه والإنتماء إلى هوية وطنية: (لا شيء أعز على الرجال من شعورهم أنهم في بلدهم.. أراك تنظر إلى الجبال ألم تكفك رؤيتها يا جبلي؟ سأعشق رؤية الجبال ما حييت)(53).

ويعطينا الروائي - الأطروحي منذ البداية درساً في الأطروحي/ الفضاء، وتوله أبطاله بقيم الصحوة إذ يستجيبون للقيم الإيجابية التي ستجعلهم يودعون القمم للنزول إلى هاوية المركزية:

(كأي رجل في أي مكان، حين سمعنا بالصحوة المفاجئة أو قبل وقت عدم التصديق بما حصل ، حططنا الرحال هنا من جبال الحجر) (159).

وبتعبير خطاب رومانسي:

(هسيس أغصان النخيل تطلب من النسيم إرسال الخبر إلى أودية جبال الحجر) (160).

ولا تخفي إحالة رمزي (النخيل/ الجبال) على دلالتين لواقع تاريخي يراوح في ثباته بين خصب البقاء وتحدي التحول لكننا نشعر بالمفارقة الكبيرة عندما ندرك كيف كانت بداية الهجرة - فوق حمير - إمعاناً في التناقض الصارخ بين الجذور وامتداداتها في المدينة، بعد أن كانت الشاحنة قد أخذتهم من بين سلعها نحو العاصمة تمايز واضح بين عالمين (القمر/ الشمس) (الظلال/ الأضواء) يكشف عنها حوار ثلاثي يصف الواقع ويحدس بالمستقبل:

(قال الراكب عن الشمال باسماً ومحدقاً في الشمس :

- أظن يا أخي حمود أنني أراها لأول مرة.. تعودنا رؤية القمر دائماً، قال المسرعة دابته عن اليمين:

- صدقت يا سيف، القمر كان همنا لرصد الشهور المتكررة.

قال حمود ببشاشة:

- بدأ زوج الشقيقة يلوم الشهور والأيام ألا تعرف أننا نحن الأيام والشهور؟) (161).

وبانتهاء تقرير الحالة أو إعلان الطلاق النهائي مع عصر ولى ، يعود الروائي إلى خطاب (قال/ قال) الذي يطغى على الرواية في توظيف مركزي، يلعب فيه السارد دور السارد الكامل المعرفة ، مقدماً فكرة اللحاق بالعاصمة وسيلة للتخلص من الرواسب والتطلع إلى مستقبل بعد هروب إلى الأمام:

(قال حمود للواقفين بجانبه:

- رأيي أن نبيع الحمير «خميس» دلال الدواب هناك، ما رأيكما.

قال أحمد بسرعة :

- الرأي رأيك.

- تساءل سيف باسماً:

- لم تحدد الثمن؟

قال حمود :

- سنسأل خميس سر يا أحمد وناده.

(...) جاء الدلال.. ماذا في خاطرك؟

- نريد بيع هذه الحمير... بكم في تقديرك... وهل ممكن نقبض ثمنها في التو؟

(...) الواحد بخمسين ريالاً سعيدياً .

(...) الحمير الثلاثة الرمادية ساهمة كأنها عرفت مصيرها.

(...) تفضل يا الشيخ الجبلي، مائة وخمسون ريالاً سعيدياً.

(...) اسأله عن السيارة الذاهبة إلى العاصمة ...)(162).

ويفيض السارد في تفصيلات الرحلة لتبيان وضعية ما قبل الصحوة، والتي يشحن فيها الثلاثة في شاحنة محملة بأكياس بسر، وبالطبع فمنذ اليوم الأول يبدأ الاكتشاف لعناصر التحول وتقهقر القيم (الوجوه السوداء/ الشراب/ التدخين)، بل يبدأ الوعي بمظاهر العالم الجديد الذي تحضره العاصمة لهؤلاء: (تساءل سيف هامساً، بعد أن ألقى نظرة تعجب حوله وإلى رجل قابع فوق كرسي خلف طاولة أمامها أكثر من زجاجة كبيرة مملوءة بأشياء ملونة غامضة:

- كلهم يدخنون، من هؤلاء الناس السود الوجوه؟

أجاب حمود ناظراً:

(التدخين أظنه الآن مباح... سيباح... وأظن أن تلك الوجوه السوداء على أيديهم ستقوم البلاد.. إنهم الرجال القادمون لتغيير القديم!)(163).

يتضح من الصفحات الأولى كيف يعلن السارد الكامل المعرفة عن (قدوم الرجال/ التغيير) في احتفاء واضح بأطروحة التغيير على حساب تغييب الأدوار التاريخية الفاعلة والصراع القبلي بل يقتصر السارد على الاحتفاظ بخيالات سطحية وشكلية شاحبة:

(سنشرب يوماً، أيام العاصمة القادمة ستجعلك تفعل أشياء كثيرة من الشراب!

(...) نعم ، وأنا حفيد رجال عظام قادمون لحرث هذه الأرض وإخراج ذهبها ) (164).

فهذا الطابع التبشيري يقابل روائياً بأفقية السرد التي تجعل من الروائي شاعراً ملحمياً يمجد التاريخ الرسمي، متمسحاً بعتباته ومستلهماً ما يعتبره الوعي الفاسد واقعاً وتاريخاً. فاستحضار التاريخ يشغل لطمس معالم التحول بالإعلان عنه ذهباً. فرواية الأطروحة الوطنية هنا لا تفرض فقط معنى، بل تؤسس وتقترح قيماً حيث يسمح وجود نظام من القيم غير المجهضة والثنائية لرواية الأطروحة ببلوغ قواعد الفعل يمكننا ضمنياً من متابعة طريق سردي وتلافي آخر، وهو هنا في رواية (رجال من جبال الحجر) علم المدينة.

ويسمح مقياسان هنا بتمييز رواية الأطروحة داخل إطار واسع شبه - الواقعية التي تتوخى نظام قيم غير مبهمة وثنائية، ومن جهة أخرى نواجه الحضور الضمني لقاعدة فعل موجه لقارئ خليجي/ عماني، وعلينا إضافة عنصر حضور التناص العقائدي من ثم تتحدد رواية الأطروحة الوطنية، وقواعد فعلها في إحالات واضحة توجد خارج النص الروائي، وتعمل كسياق تناصي له.

ولا يهم بعد ذلك أن يعلن عن العقيدة المباشرة للرواية من قبل الأبطال أو أحد سارديهم أو أنها تظهر مفترضة مادام حضورها هو ما يحدد أطروحة الوطنية العمانية، وبالطبع يتعلق

الأمر هنا بمقاييس عامة، يصبح فيها كل نمط عام نمطاً مثالياً تتقارب الحكايات داخله بطريقة بديهية.

ولعل أهم إدراك تقدمه رواية (رجال من جبال الحجر) هو وقوفها عند عتبات البيروقراطية والعلاقات الاجتماعية التي تساهم في توزيع الامتيازات (الأراضي/ الشركات) على بطل يسأل هل من مزيد، إذ سيصبح غنياً دون أن يصدق الطريق القصير الذي قطعه لإدراك حكمة (رُب أخ لم تلده أمك) موطداً علائقه مع (أسود قدم من الخارج، يعرف أكثر ويرى أكثر) و(قادم من الداخل) - حتى لا نقول الأبيض من الداخل والأسود من الخارج في إشارة إلى صفاء السريرة والصفحة البيضاء - ويبدو أن التحالف بين رجال (جبل الحجر) والبيروقراطية الجديدة خلال العقد الأول من الصحوة، قد رسخ التمايز والإمتيازات الوصولية والإنتهازية التي اغتنت وتحولت بدورها سلطة:

(لن أعيد ما قلت، سأعمل على تلبية كل طلباتك مع قطع الأراضي.. في أي مكان على الخارطة وبالمساحة التي تطلبها، الكفاية تأتي منك، وأريدك أن تسمعني بعقلك.. احفظ مثلاً قديماً «رب أخ لم تلده أمك»، أقبلني أنا الأسود أخاً لك.. أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعني أكثر ورأيت أكثر.. أنا اليوم فوق هذا الكرسي ربما غداً أكون بعيداً.. الناس مازالوا في غفلة ولاهون بالفرحة والأيام الجديدة.. لم يدركوا بعد العمل الذي لا يعوض في السبع سنوات الأولى، نعم السبع الأولى ، بقدر ما

تستطيع املك أراضي في أي مكان في العاصمة أولاً.. ثم أبعد الذي بعيداً غداً ستذهب إليه بقدميك.. رأيت وعرفت هذا في البلد الذي ولدت فيه.. ستتغير الحياة إلى درجة أنها ستكره من بعض الرجال وسيحنون إلى القديم.. لأنه سيأتي رجال وأناس لن يعرفوا إلا أنفسهم.. سيموت رجال حسرة وكمداً.. ستخونهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند الموت.. لأنهم لن يموتوا بل ستقتلهم فقط.. أيضاً رأيت ذلك في بلادي.. أطلب منك اليوم أن نمشي في العاصمة.. تجول وضع أي علامة أو أي تصور للمكان.. المساحة سأعالجها أنا على الخرائط البدائية.. ثم سأرسل معك مساحاً ليخطط ويضع العلامات ويرفعها على الخرائط وترقم، لا تتعجل، الوقت مبكر والناس في غفلة ولم يألفوا هجر مناطقهم!) (165).

يتوقف السارد الكامل المعرفة في تقديم أطروحته الوطنية من خلال تحالف بين رجال الجبال ورجال الشواطىء في تقريرية تقلص فضاء العاصمة، وتجعله مجرد انتهاز فرص، تعلن عن نفسها منذ البداية لأن الصفحات الأولى من الرواية كانت جد رتيبة ومملة في تقريريتها وإنشائيتها، ولكن الرواية مالبثت أن سيطرت على نوعها، عندما أصبح العنصر الروائي وسيلة لتمرير أطروحة وطنية ذات قيم واضحة وهدف مرسوم.

(في المناطق المجاورة منذ أن كانت صحراء ورمال وكثبان تسيرها الرياح، حتى أصبحت الآن عامرة بكل شيء.. إن أردت أن تجني المال بسرعة فلنعمل مشاريع ذات ربح سريع وكثير..

لدي صديق يسكن في الغرفة المجاورة سيأتي بعد قليل ، طلبت منه أن يأخذ جولة في العاصمة وحولها.. الرأي عندي نبدأ أولاً باستيراد الأسمنت والخشب والحديد.. بعد ذلك من اللازم أن نأتي بكسارة للزلط، لأنه لا عمران بدون زلط وأسمنت وبجانبه رمل وطابوق.. بلادكم خالية، صحراء في كل ركن، نريد أرضاً لكسارة وبالذات الأرض التي سيختارها زميلي.. ونريد أرضاً كبيرة تكون مخزناً للبيع بالنقد طبعاً.. بجانب المستودع سكن لعمال يجب إحضارهم بسرعة وسكن لي مع مكتب بكهرباء وهاتف، وهذه أول خطوة !!) (166).

وككل تحول لابد له من مروج، فالبطل (عبدالخالق) سيتلقف القادمين من جبال الحجر إلى العاصمة بحثاً عن زمنهم القادم، ويسهل لهم الإقامة وشرعية الإنتماء الإداري والإختلاط بالنوادي الجديدة وولوج مغامرات الاستثمار والدخول في اقتصاد السوق المربحة التي كانت جميعها تبدأ من (الأرض/ الأسمنت/ الكهرباء/ الهاتف) وتعبر عن السرعة وانتهاز الفرص والدخول في منافسة - خارج حسابات القيم القروية وصفاء رجالها:

- قال وهو يقف أمامه :

- لا تقلق، دع الارتباك.. أعرف أن الأشياء تجري بسرعة وأسرع مما أنت تتوقع أو تتعود.. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج.. تأكل الرطب في وقته والسخ بعد ذلك.. غير قلبك حتى نفسك وإلا ستدوسنا أقدام الرجال.. أنت

لا تعرف شيئاً أنا هنا أرى وأسمع.. سيصبح الرجال الطيبون وحوشاً يأكل بعضهم بعضاً وأريدك مثلهم لكن بأخلاق رجال الجبال!!) (167).

فالسارد لا ينتظر طويلاً للدخول بنا في اقتصاد العلاقات بتبادل المصالح قبل غيرها فالعالم الجديد للعاصمة لا يرحم الصغار أولئك الذين يعجزون عن استيعاب التغييرات السريعة، لقد جرب (حمود) تجارة الحرب دون المشاركة فيها وككل أغنياء الحرب فقد استفاد من تجارتها كما يستفيد من لواحقها.

( - حرب الجبل؟!

- أجل حرب الجبل، كانت القوات في حاجة إلى كل شيء.. بعنا التمور والسخال والخراف وأحياناً برسيم للدواب.. الطرقات في الجبال وعرة شاقة بعنا حتى الحطب والليمون، هكذا، هناك أيضاً الإرث حين توفي والدي، رحمه الله، كان نصيبي لابأس به، نحن ولدان وشقيقة ، قصة مسلية أليس كذلك؟) (168).

ورغم هذه الإشارة العابرة والخفيفة، فنحن نحس عدم إدراك السارد ومعايشته للتحولات الاجتماعية في المنطقة إذ تتغلب وثيقة (وشهد شاهد من أهلها) على وثيقة شاهد العصر الذي لا يسرد المفارقات ويقتصر على حكيها للأجيال، بشكل يجعل فيها (فاوست) يبيع روحه للمدينة مقابل احتفاظه ببدنه سالماً من الصراعات لأن شرط الغنى هو انتهاز الفرص، فالسارد يلقن حكمتها :

(الأيام فرصها لا تتكرر، املك الفرصة اليوم قبل أن تضحك غداً عليك أنت لم تعش بجوار البحر، الجبال أصبحت بعيدة . الجبال لن تتزحزح من مكانها، روحك أصبحت مع المدينة) (169) .

وتباع هذه الروح للمدينة مقابل الكلمة العمانية المعربة (تاترا/ تاترا) كرمز للتمليك بعد أن كانت كل بلاد الله لكل الناس كما ترسخ في وعي السارد الكامل المعرفة:

(تاترا، تاترا، سجل المؤسسة أحضرها على البارحة، مبارك عليك) (71) .

وتدخل بنا الرواية عوالم مشاريع (الكفلاء/ المؤسسات/ الوافدين) في اختراق بين للواقع واهتزاز قيمه لأن الصدمة كانت قوية وسريعة، فـ (حمود) الذي جاء بالأمس القريب إلى العاصمة يسجل (مؤسسة الجبلي للتجارة والإستيراد والمقاولات) مرة واحدة فهو سيتعاطى لكل ما يدر عليه الربح العاجل.

البطل (حمود) بطل غير إشكالي، لكنه يدشن عصر التحولات الإشكالية بشركات في كل الإتجاهات الرأسمالية والليبرالية المفتوحة على المغامرة والتدجين، مادامت هناك وسائلها :

(- كيف مبيعات التلفاز الملون

- لم نكن نتوقع هذا، كل واحد يريد أكثر من تلفاز في بيته!

- ومبيعات الأدوات الكهربائية والصحية!

- عاجل جداً، والدفع من قبل الشركات والمؤسسات حسن) (170).

فالتليفزيون الملون رمز لشد سوق الاستهلاك بمزودها بالفرحة المغرية أمام صورة تستبدل الواقع وتحل محله، وهي ملونة وبراقة وحالمة، فلا يسعك إلا أن تضغط الزر للحصول على قريتك الأولمبية وأنت مقعد أمامها.

وهنا يتوقف السارد في دلالاته وتوظيفها بشكل يكشف عن الخلفية الاجتماعية التي تواكب التحولات ومن ثم فإدراك البطل للسبق يجعله أقرب إلى وعي التحولات التي أخذت تشد مجتمع الاستهلاك الذي يجتاحه في مرحلته الحالية:

(قال الجبلي في شيء من التعجب:

- من كان يملك، من كان يجرؤ أن يقول هذا المكان لي.. كان كل شيء مشاعاً لكنه رسمي.. ربما أنت تعرف، من ملك بيتاً فله الحجر أو «الدعون».. وإن زرع فله النخل والشجر، عندما شع النور، تبدل كل شيء على هذه الأرض للسابقين نصيب الأسد، تقريباً في كل شيء، الضعيف دائماً مشكلة المجتمع) (171).

ولا يكتفي البطل بوعيه السعيد، بل يدعو الآخرين إلى مواكبة التحولات المظهرية المصاحبة: (سيف احلق لحيتك، أنت مقبل على جميع أكثر نعومة وثراء) (491).

فالنعومة والثراء، تعنيان القطيعة مع رمز اللحية السابق في قريته. كما ستنفتح رواية الأطروحة الوطنية على (آلة الزمن) التي تعتبر السيارة مظهراً من مظاهرها.

(مساء الخير سيداتي وسادتي، يشرفني بالنيابة عن رئيس مؤسسة الجبل أن أرحب بكم.. إن معرضنا هذا أول معرض بعد الحدث العظيم.. إن معرضنا هذا أول معرض بعد الحدث العظيم.. إننا أول من فكر بإحضار آخر موديلات في عالم السيارات.. ستشاهدون أحدث السيارات الفخمة ذات القيادة السهلة.. ومركبات الجيب للرحلات والصحاري.. إن خدمة المشتري حق علينا وتوفير الخدمات مع الغيار هدفنا.. ستتجولون بعد قليل في أحدث معرض وفي ورش الخدمة والصيانة ومخازن قطع الغيار.. الرؤية أيها السيدات والسادة أقوى من السماع.. والآن الشيخ الجبلي وكل العاملين في المؤسسة ، يتفضل الشيخ حارث الوراثي راعي الحفل بقص الشريط.

دوى التصفيق، تناول الوراثي من طفلة آسيوية، المقص وولج إلى المعرض الزجاجي الواجهة والفسيح)(172).

وبظهور مقص قص الأشرطة التدشينية تكون مرحلة تنامي وعي البطل قد دخلت عهداً جديداً في الأدوار الاجتماعية إذ ينخرط الروائي في نقلة توعية تشد سوق الاستهلاك بطريقة لا تترك مجالاً للإختيار، فهي تخدم الحركة المشروطة بمجتمع التبضع والتجمع المدني الذي يستدعي جلب وسطاء يفوضون خدمات

لا تتم بدون كفيل لجمع أرباحها ، وهو تحول خليجي عام لا يخص عمان وحدها ، والذي سينعكس على قانون العرض والطلب والبحث عن توظيف الوقت الفائض الذي توفره المدينة الجديدة:

(ما أن يسمع الناس بافتتاح ناد حتى يتهافتوا عليه) (173) .

والآن لكل تحول ضحاياه فإن السارد يشير بحسه النقدي إلى أول الضحايا :

(لكن الشباب يا سيدي الآن لاهون بما لديهم من نشاط ومنافسات عديدة:

( ... ) فلنزدهم لهواً بناء العقول لا يتم إلا باللعب) (174) .

وتظهر هذه القناعات الغريبة كضرورة من ضرورات الإندماج في لعبة الاستهلاك الجديدة، وهي شرط الدمج، فالشخصية التي لا تنخرط في اللعبة هي بالضرورة مفسدة للحفل.

لا شك أن سعود المظفر يكتب من موقع متميز، مكنه من تكوين فكرة عن مجتمع التحول لكن رواية الأطروحة الوطنية ليست مجرد (إناء ينضح بما فيه) حتى لو كان الأمر يتعلق برسم ملامح الواقع الوطني، وبعبارة أخرى أكثر مباشرة، هل يمكن أن تهم هذه الرواية باقي القراء خارج عمان والخليج، على غرار (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف، على سبيل المثال لا الحصر، أم أنها مجرد (بلدة أخرى) من بلدان إبراهيم عبدالمجيد ؟

تتكشف رواية (رجال من جبال الحجر) عن أطروحة تكرارية في معناها، بغرض التواصل الإضافي، اعتماداً على أن خطاب التكرار يتم نظامه التواصلي هذا في كمية من المعلومات عاملاً بذلك على تنمية إمكانية التلقي الأفقي، على حساب العمودي، مادام يرفع الإبهام ويحقق فهم القارىء للمعنى، وهذه ميزة كتابة سعود المظفر.

وكيفما كانت درجة وأفقية ومحافظة الأطروحة الوطنية في رواية (رجال من جبال الحجر) فهي تدافع عما هو موجود وتقيم نقداً ذاتياً له في محاولة لتحطيمه، وتظهر بذلك رواية الأطروحة الوطنية كنوع سلطوي للغاية، تقوم على عناصر فضح الانتهازية والتفرد عبر التأكيد والثبات والوحدة، ولا تتوقف عن الإلحاح على الحقائق والقيم الجديدة متعاملة مع قارئها المحتمل (عماني/ خليجي) تعاملاً فوقياً، ولكنها تحمل إليه في المقابل تطميناً يوحي بواقعيتها وتعليماتها وعبرتها في سرد الأحداث والحكايات في شكل طبقة النصوص غير الجديدة (أفقية/ تقريرية) والتي تنطلق من قناعات عقائدية مسبقة معتقدة في امتلاكها للحقيقة، مما يوقعها في سلبية الوظيفة الدعائية المؤسساتية والرسمية، ويوقف امتدادها في الآنية.

فهل تعود أهمية (رواية من جبال الحجر) إلى الكشف عن الانتهازية والوصولية في ظل ليبرالية السوق، ألا يوجد إلا هؤلاء؟.

(- سمعت البارحة من صديق أن الجهات الرسمية تنوي جعل العام المقبل عاماً للتخضير.. وتشجير وزراعة البلاد..

سأل، مقاطعاً، وهو يرجع إلى مكتبه، باندهاش:

- صحيح ؟

- أجل، صديقي يعمل في نفس الجهة التي ستنفذ المشروع.. يجب أن ننتهز الفرصة ونستغلها كثيراً، وما أوامرك؟

استرخي ثانية. صمت. نظر إلى النافذة. التفت ُليه:

- يتعشى الليلة معي لنعرف كل شيء، وأنت ابدأ في تجهيز أوراق شركة جديدة باسم حارث وأحمد نسميها شركة الجبال الخضراء.. بعد أن نعرف سر المشروع، ستسافر إلى البنغال.

قال محسن باندهاش، باشا:

- الرئيس رئيس، سأفعل بكل سرعة، الآن لدي مسألة شخصية!) (175).

تخدم تعددات الاهتمامات عند البطل أطروحية الوطنية، القائمة عليالوعي الفردي والوعي الفاسد في غياب وعي ممكن، مادام السارد يدين هذا الموضوع، ويكشف عن عوراته من خلال فضح فئة اجتماعية تحققت لها كل فرص التسلق باسم مبادئ غير معلنة يعود السارد إلى التركيز على فئة بعينها والتشديد على قيمها السلبية فهل في تجميع عناصر الشرق والغرب، ومحاولة مزج الأصيل بالمعاصر وولادة رؤية للأشياء أو البحث عن تبرير للظواهر بأقصر الطرق:

(مهندس من هنا وآخر من الغرب، حرصت أن أمزج القديم بالحديث) (176).

كما يتم السعي إلى ولوج عالم الكماليات، بعد الفورة البترولية التي عرفها الخليج :

نريدك أن تأتي معك بشركة مجوهرات، مجوهرات جميلة وغالية.. ماس زمرد وعقيق وذهب وساعات مرصعة رجالية ونسائية.. عقود، أكرر غالية من شركة يكون اسمها عالمياً.. واحضري مع المسؤول الذي سيحضر مع البضاعة امرأة.. يجب أن تكون معه امرأة .. حين تكتمل العملية ارسلي أسماءهم وسنقوم نحن بالباقي، ما قولك؟) (177).

فالبطل يستمد بطولته من إحساسه الجديد بالأهمية إذ يقبل عليه العالم الآسيوي والأوروبي فما عليه إلا أن يقطف ثمار اختياراته منهما (وأحلاهما مر) لتدعيم وساطته في الترويج ورئاسة أسواق المال: (اسمعني جيداً أريد إنشاء مصرف، محسن سيسافر إلى آسيا وأريد ملفاً كاملاً بالإحتياجات.. أريدك أن تدعم المصرف.. ميزانية مؤسستكم الرسمية ينبغي أن تودع فيه.. سأرسل جوليا إلى كل مديري المال في المؤسسات الرسمية والشركات التجارية، لإيداع أموالهم لدى المصرف.. وسألوح لهم بأن المصرف سيقدم تسهيلات وقروضاً سهلة...

سأل بهدوء، مقاطعاً:

- كيف حصلت على التصريح؟!

- سأخبرك حين تجلس بجانبي كنائب لرئيس مجلس الإدارة.. المهم ظهور المصرف إلى الوجود.. لدي عمارة قريبة من السوق الجديد ربما تنتهي بعد ثلاثة شهور، يكون الموظفون قد حضروا مع المدير العام ونائبه من آسيا.. وأنت أيضاً ستقص الشريط) (178).

كما يركز الروائي على عصر السكرتيرات بقوالب خاصة: (الشقراء الثلاثينية / السكرتيرة الشقراء/ إحدى الشقراوات/ فتاة آسيوية صغيرة/ سكرتيرة آسيوية) بمحددات غريبة أحياناً: (إليزابيث كلارك/ كارول/ جوليا)، وبطبيعة الحال فالسكرتيرة تتجاوز في اختصاصاتها أعمال المكتب إلى المصاحبات.. والأسفار..، وبما أن لكل خدمة ثمنها، فالرشوة المقنعة تتخذ مجراها كوسيلة لاختلاق الحواجز البيروقراطية والتحايلات على القانون:

(- الحمد لله، اطمئنانك هدوء.. كله!!

ضحكا بصوت أعلى. قام الجبلي إلى درج دولاب عليه باقة ورد. فتحه. أخرج مظروفاً كبيراً. جلس. قال:

- تفضل ما طلبته، عشرة آلاف جنيه نقداً وعشرون ألف دولار نقداً.. وعشرة آلاف دولار شيكات سياحية.

وهو يخرج المبالغ، قال الوراثي:

- أحسنت، سفري الأسبوع القادم.

- الغرب الآن بارد!) (179).

ستحمل (القسمة الضيزا) رجالاً آخرين إلى امتيازات التمثيلية والإرتقاء الاجتماعي:

(- رجال جدد حملوا حقائب رسمية.. وآخرون انتزعت منهم.. أتعرف رجلاً اسمه أحمد الجبلي؟!

صاح كأن شيئاً طرق رأسه وهو يقول باندفاع ودهشة:

- ماذا، من، أحمد الجبلي حمل حقيبة رسمية؟!

- أجل ، أتعرفه ؟!

- إنه عمي وصهري ؟!

قال بانشراح مباغت مضطرب :

- يستحق ومبارك عليك، استرح، هم لهم الشيء كله فلماذا نحن لنا الإزعاج والقلق، اشرب، سنسمع عن غيره أيضاً، من يدري؟) (180).

من ثم تتوزع الفاكهة... بين المحظوظين الذين استطاعوا تسلق هرم السدة هذا العرق الحساس في الصحوة، كما تطلق عليها الرواية أو على الأقل أولئك الذين استولوا على الذهب الأصفر في السوق السوداء التي لا تراعي أخلاقيات غير تلك التي توجدها المدينة الجديدة، وهكذا ينصح الجبلي سيف: (يلزمك سكرتيرة شقراء حذقة تعرف تلعب بعقول الرجال) (490).

كما تشارك السكرتيرة في صنع نجاح البطل الوصولي بتلميع صورته:

(فتحت المسز كلارك الباب باندفاع وهرولة فرحة، قائلة، وهي تحمل صحيفة:

- سيدي، صورتك في صحف هذا الصباح.. وأنت تقابل رؤساء دول؟

قال وهو يتكئ بابتسامة:

- ما كان سراً كشفته الصحف ، اجلسي أرجوك اشتري كل الصحف التي كتبت عني، المحلية والخارجية.

- أنت الآن مهم جداً إنه الطريق إلى القمة!

قال في زهو:

- أنا الآن في القمة لم أكن لما استدعيت ولا ذهبت .. ما برنامج اليوم ؟ ) (181).

تتعدد رغبات الإستفادة من التحولات، بتعدد الأهمية والنزوعات، لأن (مدن الملح) كانت تسيل عسلاً وبترولاً يعد الغرب طرفاً فيه، لذلك فعزوبية البطل تستدعي التنظيم الداخلي والخارجي معاً، وهو ما تشرف عليه السكرتيرة:

(- لي طلب وأرجو أن تهتمي به منذ الساعة.. أريد مدبرة منزلية من بلدك وتكون حازمة وكتومة جداً.. لتكون مسؤولة عن البيت الجديد ، هل هذا ممكن ؟

- أجل ، زوجي ذكر امرأة من هذا النوع، قال إن زوجها توفي في حرب الجزر، سأجعله يتصل بها!

- شيء آخر، أريد أدوات طعام جديدة.. تكون بالأبيض وذات إطار ذهبي، وعلامة ثلاثة جبال بارزة وأسفلهم كلمة الجبلي وأيضاً تكون على كل الأغطية) (182).

والسكرتيرة تعد وسيطاً في وصول أخبار العالم إلى البطل الذي يدفعه كسله إلى السهولة والبحث عن الإمتاع والمؤانسة:

(- ما أخبار المجتمع؟

- الكل أصبح غنياً الآن، عرفوا السفر وحياة النزل مع أولادهم وأحياناً مع خدمهم الآسيويين.. كنا نراهم في كل شارع ومتجر وحديقة.. وهنا الحفلات في كل بيت أصبحنا نتقي أين نذهب.. بالطبع أنت تعرف خيانتكم الجديدة؟

- أحس أنك ازددت نعومة وإشراقاً) (183).

فالسكرتيرة الشقراء أو (جوليا) علامة على التنظيم... وإلى دخول حلبة السباق نحو المجهول والغنى الأعمى، لذلك يأتي (الرقص) بعد إشباع البطن، و(الرأس الذي لا يدور يشبه الجبل في ثباته)، فالرقص احتفالية بالحدث:

(- أجل، أجل.

- أعرني اهتمامك، حين تذهب إلى مسؤول كبير...، هم عيونهم طويلة وقلوبهم واهية وستحصل على كل شيء.. كثيرون الآن

يريدون بناء قصور ومساكن لهم وأنت يجب أن تبني لهم.. الرجال النافذون الآن مولعون بالرقص... هم يرقصون وأنت تلتقط ما يسقطون، لا تتسامح، احلم بقوة المال وسلطة التجارة!)(184).

ويوظف الروائي شيطان الثروة للكشف عن عورات مجتمع الاستهلاك والتسلق؛ ولكن الرواية التي تحتفي بوصف عوالم الوصوليين، لاتلبث أن تقدم مشهداً فنطاستيكياً، يصبح فيه رأس الانتهازي منطاداً أو جسداً قزماً، تعبيراً عن الصراع المشتد بين الفئات الاجتماعية التي يلتهم كبار أسماكها صغاره في مشهد تنفتح فيه الأرض لتبتلع من فوقها، فاستغلال الخوارق يقلص بالطبع من حجم الخبر الروائي ولكنه يلجأ إلى عبرة الكرامات التي تجعل الانتقام أقرب إلى الطبيعة:

(نظراته في قفا الوراثي المختلط بالواقفين متصلبة. شعت بصيرته فجأة. تخلق قفا حارث إلى وجه آخر. اقترب الوجه بطول فيه غلظة من وجهه المنقبض. قهقه أمامه برعب. انكمش جسم الوراثي رويداً. كبر رأسه كمنطاد. ركض الناس هرباً أمامه وهو قزم برأس جبار. تهاوى الناس في أخاديد كثيرة متفرقة. امتدت يده المتطاولة واقتلعت المتسلقين واحداً واحداً. ألقاهم في جوف رأسه. التهم كل الناس. مد يده وكال التراب والحجارة إلى رأسه العملاق. أخذ يصرخ بقوة الصراخ. اهتز كل شيء حوله. تشققت الأرض. فجأة هوى فانفجر رأسه)(185).

ويراوح الروائي بين الفانطاستيك في استعراض مشاهد اللاطبيعي في الطبيعي، واختراق الطبيعي عبر كراماته ومسخه، الذي يختزل الحدث الروائي في عقاب الذي (يمهل ولا يهمل) وأحياناً يتحول الخطاب الروائي إلى تقريرية خطابية تذكر بالقيم الإيجابية التي يدافع عنها السارد الكامل المعرفة في مواجهة فساد الأمكنة وفساد الأزمنة الخليجية:

(قال الجبلي وهو يشبك أصابع يديه فوق يد الكرسي:

- الثقة في العشيرة، عشيرة الجبلي يذكرني بالآباء والأجداد.. جاء الوقت لإحقاق الحق ونطلب منك الإنصاف لكل الناس.. رأينا قبلك رجالاً وحين ذهبت القوة عنهم، لم تبق كلمة سيئة يعرفها الناس إلا قذفوهم بها.. من يريد مقابلتك حتى لو لم تيسر أمره.. أرجوك لا تعتبرني أنصحك أنت الآن الكبير فينا.. والضغائن إن ولدت لا تمحى من النفوس بل تتجدد مع الأيام وأيضاً تورث.. الناس لا يعرفون كيف أصبحت هكذا أنت وحدك تعرف.. وأشكرك على إصغائك، وعدم اتخاذك معي سلوك من تأخذه نفسه إلى الشعور بالعزة !)(186).

ويأتي هذا الخطاب للتأكيد على ثنائية القيم الإيجابية/ السلبية في رواية الأطروحة التي تكشف عن الازدواجية التي استولت على الواقع الذي لا تهمه الوسيلة في بلوغ الغاية:

(- أنا تحايلت وصادقت الذي لا أحب أن أصادقه.. داهنت وكذبت ونافقت وكذلك أفعل.. استوليت على أشياء ليست لي

كلها وبررت غايتي بوسيلتي وكذلك أفعل.. عملت كل ما يرفعني إلى أعلى طابق وسأرتفع أكثر.. الناس يريدون هكذا.. أنت وأمثالك أماكنكم في الحدود لحمايتنا وحماية ما نحن نستولي عليه ونخزنه.. لحماية سهراتنا، ونقول لكم شجعاناً، أنتم الشجعان ونقدم لكم وساماً) (187).

وهذا النوع من الاعتراف ليس نفياً للسلبي، بل هو تأكيد للإيجابي في هوية البطل الذي ينسخ بطولته من توليد التكرار على كل المستويات الروائية والأطروحية لأن كل توليد يستوجب تقليل نقائص النص وتسهيل قراءته بصيغة الجمع على أنه تاريخ ولادة دولة، محققاً بذلك نوعاً من التلقين والإستمرارية، ذات الدلالة اللغوية التي تساهم في إيجاد الإغراء والإستئناس والألفة بسلوكيات تلعب دور الحافز في إحلال (نحن) الأطروحة الوطنية العمانية في (أنا) القارىء المحتمل، كسلطة ثقافية مؤسساتية في غالب الأحيان.

من ثم يرتبط تكون المعنى بتقدم القارىء في القراءة لتحقيق مقروئية النص الروائي الخليجي، لينتهي إلى أحادية المعنى بفعل تعدد الاضطرارات السردية على كل مستويات سرد (رجال من جبل الحجر)، أو ما يشبه السرد في الكتابة الأفقية في توضيحها استهلاكية قراءة المعنى لا إنتاجه بل والترويج خارج إشراك القارئ المحتمل في العملية الإبداعية، وهي طبيعة من طبائع رواية الأطروحة الوطنية، التي لا تنسى فتح شهيتنا على

مفهوم المرأة الذي يتوزع بين الإيجابي (المحلي) والسلبي (الوافد)، فالسكرتيرة مصاحبة وخائنة في لحاق بالمفهوم الشائع للرواية العربية عامة من تعاملها مع الغرب كأنوثة والشرق كرجولة . فالمرأة في رواية (رجال من جبل الحجر) غالباً ما تكون المبادرة إلى إعلان رغبتها في رجل ينتظر الإشارة للإنقضاض على فريسته القادمة من بعيد:

(قالت وهي تدنو منه مسترخية كأنها تلتهمه بنظراتها:

- مشتاقة إليكِ كيف حالك انتظرت هذا اللقاء بكل كياني!

(...) - جعلت قلبي يهوي إليك . لم تغب عنه منذ رأيتك لقد انطبعت في كل جوارحي ، من أنت ومن أين أتيت !)(188) .

وفي مشهد آخر تتعدد المواقف والخطاب واحد للمرأة المحلية:

(...) قالت مقاطعة:

- أعرف الأجنبيات المسؤولات على كل شيء.. هن لا يفهمن روائحنا هن من الخارج لامعات، ثم أنتم تعرفوهن من الداخل!

(...) نحن في نظركم لا نعرف شيئاً وهن يعرفن أكثر .. أو أقل كل شيء عن الرجل والحيلة)(189) .

وعندما تتخذ القضية طابعاً حوارياً فالرجل يبرر موقفه من الإغراء ولا يخفي رغبته في أن يظل الدونجوان:

(قال :

- لا، لا، هن فقط أكثر حزماً ومسؤولية.. أكثر نظاماً ونظافة ظاهرة في كل مكان يخصهن.. هن متعلمات منذ الصغر.. أنتن علمتن كل شيء من الأمهات والجدات لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات.

- تعجبني حين تتكلم.. لم أر رجلاً يتكلم مثلك.. أظنك (كذلك) في كل شيء؟!

- أنت أيضاً، لو رأيتك في يوم ما في السابق البعيد لكان بيننا الإعجاب (190).

وهكذا يحول الوضع الاجتماعي للبطل موقف (...) المرغوب فيه لأنه يمتلك بطولة وفحولة لا تقتصر على رواية (رجال من جبل الحجر) بل تتعداها إلى رواية (1986)، وعلى الرواية التي كتبت في نفس سنة الرواية السابقة:

(- مساء الخير...!!

- أقدم لك جيني...

قال بانحناءة رأس:

- مساء الخير...!

استطرد الرجل باسماً:

- تعمل في مكتبي... ما رأيك ؟)(191).

كما يتكرر المشهد والصورة التي يمتلكها البطل عن الآخر

(الغرب) ، فالسكرتيرة الشقراء، مباشرة بعد اختبار الرجل الشرقي لإعداد الضحية الجديدة:

(آس ، أأنتِ متزوجة؟

- فقالت الشقراء بمرح مفاجئ:

- كنت.. تركته.

(...) - أأنتِ حرة؟

- نعم!

- أتقبلين دعوة للعشاء؟

أجابت الشقراء الحسنة الصورة باندفاع ظاهر:

- أقبل!

(...)

- متى) (164).

(...) ولا تختلف رواية (رجال من جبال الحجر) عن سابقاتها (...):

(- مساء الخير.

- من ؟

- أجاب بابتسامة :

- أنسيت صوتي ؟!

- آه حمود، من أين تتكلم؟

- من المكتب، أحس بتعب وثقل في كل شيء.. أشعر أن دماغي سينفجر!

(...)

اتسع ابتسامة. عاد إلى كرسيه ضاغطاً بثقل التعب) (192).

...

نظر الوراثي إلى ساعته. نظر إلى الجالس بسكون كأن شيئاً سكنه) (193).

- سأغلق مكتبي!) (194).

...

- الرجوع بالباخرة السياحية، أترغب في المشاركة؟) (195).

...

وتركز رواية الأطروحة على انهيار الكثير من العلاقات القديمة لعدم مسايرة المرأة للوضع الجديد أو رفضها البقاء في البيت لمجرد الحفاظ على النسل والسلالة، فها هي (زيانة) رمز الشخصية العمانية في (رجال من جبال الحجر) تعاني من تحولات (أحمد) الدبلوماسي الذي كان قد وصل بالأمس القريب مع أكياس التمر وعلى ظهر حماره قاصداً العاصمة:

(تغير كثيراً. أصبح صاحب شلل وخلان. لياليه أصبحت أطول من نهار أيامه. كل ليلة في الفيلا سهرات... كما هو يدعي. طبعاً أنا لا أشاركهم. أصبح مكثراً من... بدرجة مفرطة . قذف بحقوق زوجته وبيته بعيداً. أشعر كأنني في سجن وكلمته لي دائماً ، أنت مجنونة وكل عائلة الجبلي مجانين. قلت له أرجعني إلى بلدي فرفض بقوة، أحياناً لا أخرج من غرفتي أياماً. لا أعرف متى يخرج أو متى يعود. آسفة يا أخي لكن الحالة في تدهور. أصبحت نفسي ضيقة وفكري متبلد. كانت تأتيني معلمة لتعليم اللغة فطردها. المرأة التي ستحضر لك الرسالة هي التي كتبتها لي طبعاً في السر. قلت لك في المطار أن قلبي منقبض من هذه السفرة. الآن تأكد حدسي. آسفة مرة أخرى. لا أدري ماذا أفعل مللت كل شيء. شهيتي ونفسي صدتا عن كل شيء. مع السلامة زيانة) (199) .

وكيفما كان خطاب الرسالة في الرواية، فهو علامة على الجنون المفتعل والصراع الخفي بين وضعين غير متكافئين في مسايرة المستجدات، وهذا لا يعني أن الرجل قد تخلص من مكبوتاته الفرودية، بل لا يتخلص من قرون العادات والتقاليد التي لقنته الحكم الأربع لتصور المرأة : (العذراء/ العمياء/ الخرساء/ الحسناء)، وهي مواصفة الحفاظ على النسل:

(- أتسمح بسؤال شخصي؟

- خالد، أتسمح!

- لماذا لم تتزوج حتى الآن؟

صمت أطرق رفع وجهه الغامض، بسكون قسمات ونبرة آتية من أعماقه:

- أتعرف عذراء، عمياء، وخرساء، لكنها حسناء)(200).

ولم يكن ابتعاد حمود عن الزواج وبحثه عن اللذة المحرمة دون سبب فالمواجهة الفظة بينه وأول زواج أوجد لديه عناصر القطيعة والنفور، لأن التقاليد لا تخيره بل تجعله منفذاً لرغبات ووصايا عشائرية... لكنه حطم كل شيء داخله، بما في ذلك رغبات القبيلة، ويكون رد الفعل الطبيعي هو التمرد على هذا النوع من العلاقات بدونجوانية، لا تميز بين الألوان والمقاسات والعواطف بل تمارس الوظيفة البيولوجية لـ (عرس بغل) في رواية الطاهر وطار خارج قيم المجتمع المحافظ عن طريق حياة مزدوجة يجسدها سيد عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ، إذ تقتصر على سرقة فاكهة الخلفاء في الخفاء للثنائية التي رسمها المجتمع الشرقي للعلاقات المحظورة في انتقام واضح... تعكسه تداعيات حوار التجلي الذي يقدمه الاعتراف:

(قال الجبلي (...) مطلقاً زفرة ثقيلة:

- آه ، آه، يا خالد، الأيام تعطيك لكنها تأخذ أكثر.. أشعر بالوحدة، أحس بوحدة شديدة، أنت لا تعرف عني شيئاً.. طاف بخاطري ليلة ذكرى زواجي الأول، نعم منذ زمن بعيد..

سأل خالد، مقاطعاً، باندهاش (...):

- أكنت متزوجاً.. (...)؟

أجاب (...):

- لا أظن أنك تحت سماع شيء من الزمن القديم.. القديم هو أنا، أنا وغيري.. أنا شجيع وابن شيخ عشيرة كبيرة.. لكن أطماع العشيرة هي التي قتلت أبي وسلمت المغتصب المشيخة.. وهو نفسه الذي حاول أبي أن يجعله خليفة له، لكنه تعجل الأمر، فخطب ابنته البكر لي.. أراد أن يقرب فأبعد.. أغصبني والدي على الزواج من ابنته حفاظاً على العشيرة وليس حفاظاً على شعوري وأنا ولده وخليفته بين العشيرة .. كانت صغيرة ذات أربعة عشر وكنت رجلاً.. علمونا أن المرأة فقط امرأة.. هي لراحة الرجل وليس لتبادله الراحة.. أنا القوي وهي الضعيفة .. كنت فخوراً بشبابي حين دخلت عليها ورأيتها كلؤلؤة مكنونة برزت إليّ على حياء.. عاشرتها... غابت عن الوعي ونزفت وبعد يوم شتوي بارد جداً ماتت، قتلتها، قتلها جهلي بكل شيء.. منذ تلك السنين لم أعرف عاطفة الزوجية، لم أعرف عاطفة الأبوة أو حنان المرأة في حياة الرجل.. أمشي وحدي وأراقب الجبال وأصاحب الأودية ، عند كل غروب، أشعر كأنني أودع روحها.. كرهت نفسي والزواج.. خفت على جهل نفسي والاعتداء كرة أخرى.. أصر أبي ورفضت حتى الساعة.. الآن حين أرى فتاة شابة تهتز وتقفز نفسي، أتذكر تلك الليلة

الدامية.. الحياة تبدلت ونفسي وروحي مقيدتان إلى ذلك الزمان.. آسف الماضي مؤلم!) (201).

كان رد الفعل الطبيعي التمرد على التشدد والبحث عن الخلاص في العلاقات المفتوحة التي تتخلى عن القيم الإيجابية للعشيرة، من ثم كان رد فعل القبيلة منع الزواج من الأجنبيات كردع لمد الخارج:

(- جاءت الأيام الجديدة وجاء معها كل شيء غير معقول.. خذ صرعة الزواج من الخارج الكل الآن يتزوج من الخارج ، من آسيا ومن بلاد الضاد والغرب ، ألم ينتبه الكبار؟!

- بعض الكبار متزوجون من الغرب والشرق.. ربما يكون حل هذه المشكلة في المستقبل.. لا يجوز أن تمنع شيئاً وتبيحه لنفسك!!

- الرجال الذين يتزوجون من دول فقيرة هم فقراء لا يستطيعون دفع مهر لزوجة من هنا.. أما الذين يتزوجون من الغرب في نفوسهم شيء لرد اعتبار كما يسمونه خرق الذي كان قوياً.. أعني تبريد إحساس ما عميق منذ أجيال) (202).

ويعكس السارد هذا الخرق لتقليد الزواج المحلي، حفاظاً على واقعية الحدث، فالمبررات عديدة والهدف واحد، مادام السارد يحافظ على نوايا عامة للمجتمع الجديد، الذي يقبل على (الحب في زمن الكولير) الأجنبية.

فخالد المثقف والشاعر في رواية (رجال من جبال البحر)

يحاول تمثيل الفئة المثقفة وعكس همومها، كاشفاً عن دواعي زواجه بالأجنبية، حالماً بالأجنبية، حاملاً على قانون منع الزواج - وهو منع يسري في سورية بشكل أقوى - وبذلك تحمل رواية الأطروحة الوطنية وعيها الواقع بحثاً عن الزمن (الذي يأتي ولا يأتني) في مواجهة تشدد القبيلة:

(قال منفجراً:

- أجل، أجل يا حمود فكرت قبل أن أقدم على الفكرة.. تزوجت هناك وأخفيت عن أهلي زواجي فوجئت بقانون يمنع دخول زوجتي وليّ منها ولد، ماذا أفعل، هما هناك وأنا هنا، ذهبت إلى الأصدقاء وإلى المسؤولين وكما أخبرتك.. الكل يظن بما تهوى نفسه ظهر لي أننا مازلنا متخلفين وعنيفين في كل عاطفة حين نكره ونغضب ندمر دون تفكير.. ماذا سيضر الأرض إذا جلبت زوجتي وولدي، هل سيحرقونها سيتخطفون اللقمة من الأفواه.. كل من أعجبته فكرة طبقها على غيره... إنه الحسد، ليس صحيحاً أننا طيبون، تفكيرنا معوق، انظر حولك، الراكب لا ينظر ولا يمد يده بالعطف إلى الراجل، والراجل يدعو على الراكب بالسقوط وأن يدق عنقه.. لأن الراكبين تناسوا زمن العسرة عندما كان الراجلون ظلهم الظليل.. تناسوا تلك الأيام وجرفتهم النعمة الجديدة.. لا أريد أن أموت منسياً هنا، كل شخص هنا مستخف بالآخر، العواطف خداعة والحزن كذباً والفرح رياء وكذباً.. بتنا لا نفهم بعضنا وحين نبدأ نراهم يتغيرون أمام أعيننا.. أمعن الناس

في سماع واستحسان أصواتهم، سماعون لبطاناتهم والمتزلفين، شاهدت الوجوه.. النفوس الكريمة لزمت بيوتها.. القلوب أصبحت مسكونة بالثارات والأخوة نائمون على الجشع والثأر، شيء فظيع) (203).

ويدين النقد الذاتي للسارد وبطله بملكية الفضاء والزمن والإنفعالات، التي تحولت إلى سلطة... تحجب حريات المثقف الليبرالي، وتضطره إلى التحايل ولكن خطاب النقد الذاتي يتوزع بين التقريرية والحوارية المباشرة:

(- بعد أن استوليتم على الأرض وما فيها بدأتم تسرقون !

- نسرق، نسرق ماذا؟

بنظرات شبقة ووجه طفولي:

- تسرقون القلوب قلوبنا نحن الضعيفات!) (204).

وتكشف الرواية عن تفسخ العلاقات والقيم، كما تثير الجانب الأخلاقي في الارتباطات الزوجية، التي لم تعد تقتصر على تحلل وتفكك الأسرة، بل مشاركة المرأة في تحطيم هذا الصرح الإيجابي - الضمني... إذ لم تعد القضية ذات طابع روميو وجولييت بل تحولت إلى طابع دونجواني وكارميني .

فالخطاب الروائي يلجأ إلى وصف الحالة وتقريرها في خطابية يفرضها موقف الدفاع عن الإيجابي - الضمني الذي يتحول فيه الروائي إلى محلل اجتماعي يرصد الظواهر المتفشية

والغريبة عن مجتمع الطهرية الخارجية، وهو يريد اللحاق بالعالم من أقصر الطرق وبأقل تكلفة في خسارة قيمه العقائدية.

(- الكل يملك والكل عنده، رجال ونساء وشباب.. البعول مشغولون بالصفقات والسفر وفي الليل بالسهرات كل ليلة... الشباب الآن مترعون وغارقون في عواطف، انظر حولك... الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. شيء عجيب يحدث لا أظنه كان هكذا من قبل ...

سأل مقاطعاً، بتعجب باد:

- أتعرفين عنهن كل شيء؟!

- أجل إنهم يثقون في (205).

وهذه الظاهرة واضحة في نماذج روائية عربية سابقة، ولكن الانخراط في موضوعاتها هنا يخضع لإرادة ولغة ذات رصيد ثقافي، يحاول توظيف الأطروحي لبلوغ الحداثي ويوظف الخطاب الروائي أسلوبه في تأسيس بلاغة روائية - أطروحية، تقوم على تكرار يعيد باستمرار كشف معناه المسبق في محاولة لزيادة التواصل الإضافي ويختزل خطاب التكرار في الرواية نظام التواصل مع القارئ المحتمل في كمية الأخبار الحكائية ليتفرغ إلى تنمية إمكانيات تلقيه الأفقي، الذي يجعل تكراراته تكرارات سيكولوجية لسلطة ثقافية مجهولة، تسمح بإعادة إنتاج الأساليب وتوسيع محاولاتها.

ويكاد خطاب التكرار لا يختص برواية الأطروحة ، بل يطبع عدة نصوص تستهدف المقروئية، التي يتكون معناها شيئاً فشيئاً، إذ كلما تقدمنا في القراءة إلا وتعدد خطاب التكرار وتحدد معناه الروائي لينتهي إلى أحادية المعنى، لما تلعبه في ذلك الاضطرارات السردية على كل مستويات الرواية وقضاياها.

ويستغل الروائي النقد الذاتي الوطني، في شكل حواري تتبادل فيه الإتهامات بين طرفين يمثلان حساسية خاصة في مكونات الوطنية، التي تجعل منها رواية الأطروحة مفتاح سر الأسرار، منذ بدايتها وإلى آخر فصولها، لكنها خلفية فكرية تظل ملازمة للاوعي البطل:

(أنت من هنا ؟

أجاب:

- أنا مولود هنا!

- وطبعاً بعد الولادة هاجرت عائلتك إلى الأرض الرطبة والآن عدتم، أليس كذلك؟!

صمت. نظر إليها. أجاب وهو يضع رجلاً فوق رجل:

- أنا وعائلتي لم نخرج أبداً من هنا!!

- آسفة، الشائع هو أن الذين هنا الآن لم يكونوا هنا زمن العسرة. فروا، توالدوا خارج البلاد.. أنا دهشت حين زرت الداخلية، الداخلية شيء مختلف جداً!

- هنا العاصمة.

- صاح، لكن العاصمة كل شيء!) (206).

وتطرح القضية من خلال نموذجين الأول وهمي والثاني واقعي تحددت معالم وطنيته خارج الوطن لأنه كان يدرس ما تعاطاه الجيل السابق بالهواية:

(.. نعم، صار لي أربعة شهور هنا.. تجولت في الأسواق والمعارض وأنا دراستي تجارة دولية.. لكن ما شاهدته وعرفته أنكم هنا قليلو التجربة في التجارة وحين بدأتم استعنتم بأقل الناس خبرة وأعدمهم ومعرفة بالحياة لمعاونتكم في التجارة والمقاولات هم الآسيويون.. وتركتموهم يتصرفون كأن المال مالهم، وكما يحلو لهم.. وهناك مشكلة لاحظتها ، إن جل الناس هنا لا يعرفون علم الحساب العام ولا سره.. طبعاً الأمور الآن سريعة والأعمال كثيرة ، الكل في نشوة الحياة الجديدة ثم..) (207).

ومن الطبيعي أن تكون النظرة النقدية مستندة إلى منطق دراية تحاكم الهواية الغضة، ولكنها تبحث من خلالها عن موقع الأقدام الجديدة، مادامت الرواية خدعة انتقاء من مخيلة (شهد شاهد من أهلها) لا الشاهد التاريخي الجدلي، لذلك كان اختبار الرأسمالي الرمزي الأطروحي وسيلة لترويج قضية وتبليغ خطاب شبه واقعي محاكاتي.

ولا تخلو أطروحية رجال من جبال الحجر) من دواعي جلد

الذات وتعنيفها وتلقينها دروساً في حسن السلوك المثالي العام، بقيمها الحسنة والإيجابية، ومن الطبيعي أن يجسد كل ذلك وعي المثقف ووعي الواقع:

(- أحياناً مثل الذين ذكرت وأحياناً كنفسي الأولى.. اكتشفت أننا أنانيون وحساد ومنافقون.. صاهرنا المادة والجشع.. في القرية كنا نساعد بعضنا وعن بعضنا نسأل وكنا سواء لا أحد يقول أنا أملك بالكيلومتر أراضٍ أو بالفدادين، الآن نحن طبقات، شديدة سواد القلوب، كل شيء فينا بشع، لا أدري كيف حال الأجيال القادمة!

ساد هدوء. سأل خالد وهو يمد ذراعيه فوق الكرسي، بابتسامة:

- أنت تقول ذلك والخير يحيط بك؟!

- لدينا كل شيء وأرواحنا خاوية كصحراء قاحلة.. هيهات أن نلقى سكون النفس القديم دائماً أردد، طوبى لمن يعش إلى هذه الأيام!!

قال خالد وهو يضع يده اليمنى فوق كتفه:

- ما تعلمناه في المدارس والمعاهد لا مجال لتطبيقه في الحياة.. واحد وواحد في الحياة يساويان ستة !)(208).

ونعتبر النقد الذاتي أو جلد الذات جديداً على الرواية الخليجية التي توازن بين زمنين زمن الحاجة والهروب وزمن

الاستلاب المديني. فجرأة السارد في توجيه الاتهامات وإقامة محاكمات كافكاوية للبطل، تجعل من السارد الكامل المعرفة مدرساً في التربية والأخلاق الرفيعة وذاكرة وطنية تحاكم اللحظات المنفلتة منها في شكل خطابات وعظية رافقت روايات: (رجال من جبال الحجر) و(رمال وجليد) و(الشيخ) ففي الرواية الأولى يقع التركيز على غياب فلسفة للتربية:

(- فلسفة تربية الطفل.. نحن نحب الأطفال لكن التربية والعناية بهم تسبق الحب والحنان، نغذيهم جيداً لأن عقولهم وأبدانهم تحتاج إلى الغذاء.. أنتم تحبونهم كثيراً لكنكم تجوعونهم.. نهتم بالأم جداً، نحن نربي وأنتم تحبون، هناك فرق.. تسهرونهم وتعطونهم لأناس يقبلونهم، أطفالكم لا ينامون كثيراً.. نقرأ لهم من أول عام.. طالما الأسرة قررت إنجاب طفل فيعني إخراج عالم جديد.. الطفل ثروة (...)

- علاقة الآباء الجدد بالأبناء.. اختلاف النشأة الأولى للأزواج.. إعطاء الأب لابنه كل ما يرغب لأنه فيه طفولته المحرومة من كل شيء.. في هذه الحالة لا يعلمه أية تربية ولا يعلمه قيمة الأشياء.. الابن يظن رغد العيش الموجود كان أبوه يتمرغ فيه وهو غير صحيح.. ستكون بين الأبناء والآباء هوات سحيقة ، كثيرون سيضيعون والسبب الآباء؟) (209).

وهي فلسفة المتخيل الذي يستغل بعده المعرفي والزمني في ولوج عالم مستغلق يستعيده عبر رمز الكتابة التي تتحدى

الشفوي وسلطة اليومي الذي قد لا يعترف بشرعيتها كمكون من مكونات الرأسمال الثقافي الوطني.

وعن نفس الطفولة يعمل الخطاب التكراري في (رمال وجليد) على تلقيننا وصفات ذات طابع درامي أحياناً في إطار نفس الطفولة:

(- الطفولة.. الطفولة البائسة المضطربة غير الكاملة.. رغباتها المكبوتة تحقق الآن.. كما الأطفال يحبون أي شيء كل شيء تقع عليه أبصارهم. الثمن لا يهم يكون له هو الأهم.. يقتنيه حتى لا يسبقه طفل كبير غيره.. عندما يتربع ويقدر منساقاً بشدة لنداء طفولته الشحيحة.. فيجمع هذا يشتري ذاك يبتاع أحياناً أشياء لا يحتاجها.. لا يعرف استعمالها ولا أين يضعها.. يبني هنا وهناك كل همه أن يكون عنده ما ليس عند الآخرين.. يريد أشياءه أكبر ليس لغيره. رغبة طفولته تطفح على سطح عاطفته عند الكبر.. لأنه يشعر يستطيع فعل كل شيء.. عدم اكتمال طفولة أي إنسان بشيء من السعادة والطمأنينة.. تصاب برعونة وأنانية حين الكبر.. يصبح غير حضاري بكل المقاييس.. تجر على الآخرين مآس لا تندمل آثارها مطلقاً.. يصاب بسعار استجابة الطلبات والرغبات المكبوتة لأي فرد.. حصول ذلك الفرد في شرعيته ما أو قوة ما.. تجلب تخبطاً وعدم تناسق في تنفيذ ما يهم ويصلح المجموع.. لأنه سيبدأ بنفسه أولاً.. الأحسن يريده له الأكبر الأغلى له الأكثر له. بعده

الطوفان.. ما نعانيه نقص في عدم سعادة طفولتنا البعيدة.. الألعاب كانت التراب أو السير إلى النخيل أو اللعب على الساحل.. آسف) (210).

أما في ثالث رواية (الشيخ) فتبدأ نقدها الذاتي في شكل إدانة شاملة لجيل بكامله جاء نتيجة علاقات تحكم فيها اللاوعي والنشوة الباخوسية والإنجذاب نحو متع المدينة الجديدة، التي تمتزج فيها الإستيهامات بواقع الاستهلاك، لكن الحكم القضائي الأطروحي يصدر في حق جيل بكامله، باسم الدفاع عن القيم الإيجابية:

(أظن أن كل النطف التي ولدت.. منذ بداية سنوات الفرحة.. نطف سكرى، مريضة.

ضحكت بنشوة مكبوتة، عذبة متسائلة:

- أجل، لذكور وإناث..!

- كيف ذلك ؟!

- معظم الأزواج كانوا...، حين كانوا يضاجعون حريمهم.. وربما أيضاً هن .

تساءلت بعد هنيهة صمت:

- ما كنت أعلم ذلك ؟!

- بالتأكيد ، هو سر الأسرار.. يعني ، الجيل الأول من عصر الفرحة.. جيل مخبول بنفسه.. والمخبول بنفسه سيلد جيلاً

مجنوناً .. تخيلي أنك محاطة دائماً ، بأناس الخبل والجنون أساس مكوناتهم)(211).

ويتأكد النقد الذاتي لرواية الأطروحة الوطنية من خلال محاكمتين كافكاويتين، الأولى وتتوزع في رواية (رجال من جبال الحجر) على محورين: أولهما يحتفي بالإيجابي في التجربة الوطنية التي ظهرت بعد الصحوة، على علاتها من تهافت التهافت إلى النكسة التي التهمت الكثير من البنيات الهشة، وسمحت باختفاء الطهرية القبلية والصفاء العشائري واستبدال كل ذلك بقيم سلبية واستلابية، ونظرياً، فإن المنظور السردي لرواية الأطروحة يمكن أن يتعدد إلى ما لا نهاية، إذ ليست رواية الصحوة في (رجال من جبل الحجر) هي ما يجعل منها رواية - أطروحة بل هو اعتمادها على نظام الدلالات ، أي على نمط خطاب تكراري أفقي خاص.

وفي رواية الروائي، ليست المعرفة معرفة الأنا من الداخل غاية، بل مجرد نتيجة، فاكتساب ساردها دراية حقيقية وموضوعية هو ما يجعله يستمر في بلورة جوهره الخاص، مضمناً كل ذلك نزعته في الانتماء إلى عقيدة وطقوس يضمنان له الشرعية، ويمنحانه خطاباً قاراً تتجدد به هويته، وهذا ما يزود رواية الأطروحة في (رجال من جبال الحجر) بوجهة نظر غير فوقية للصحوة العمانية. إذ يصل حمود البطل الرئيسي إلى معرفة تحوله، كما أن تحوله يعد توطئة لفعل ينجز داخل المجموعة

المكونة من قبل أولئك الذين يقاسمونه معرفة الأوضاع - أي القيم الإيجابية - فالعبور من المعرفة الفطرية إلى معرفة الدراية يتم من خلال التجربة والإختبار، وهذا ما يجعل السارد الكامل المعرفة في الرواية يواجهنا بمعرفة مضمونية:

(ضربت فجأة بعنف حياة الناس، وأناخت أيام ذات كدر وعسرة واهتزت بهجة ولهواً وضياء أعوام. كشف الدهر عن نفوس معتمة وابتسامات عفنة تعشعش تحت الإتجار. تهاوى رجال كأصنام مهشمة وفر رجال من رجال.

برز أشباه رجال . تبدل وجف وانغلق كل شيء في النفوس، وولدت نفوس سمعتها الاستعلاء والخور ومنهجها مضمونه النفاق والكذب، الجهل الجديد.

خلت الطرقات، أظلمت وخوت المنازل وشدد رجال على بعضهم فشدد عليهم. فر الذين استأسدوا وصالوا نهاراً وليلاً. برزت مقل المطمئنين خداعاً ولازمتهم الغصة أبداً. تأرجحت مؤسسات وشركات وبعد أن كانت أعلاماً أصبحت أخباراً.

دُفع رجال ذووا هيبة للمساءلة وعرفت أقفاص العدالة آخرين، سقطت عنهم أقنعة براقة وكان يهابهم رجال.

الرجوع إلى الأماكن القديمة تذكر بكل شيء خفي. ظهرت القبة البحرية وهي حاضنة المستند والغارق مع نفسه كشيء يحنو على شيء) (212).

المحاكمة الثانية والكافكاوية كذلك تأتي في شكل كرامة... إذ يتسع الرتق في الجبل دلالة على عودة ثانية إلى رحم الأم، حيث سيقف البطل.. فوق.. (صخرة ملساء دائرية) ليترك الأمر لشيخ العشيرة في توجيه الإتهام الوجودي:

(يا ابن الجبلي، ماذا فعلت بنعمة الأيام الجديدة؟ كنا ننتظر منك كلمة! السدرة التي كنت تقرأ تحت ظلها الظليل يبست! المسجد الطيني هو هو! درب البلدة السبخة هي هي! لم نسمع أنك اعتصمت بنصف الدين وكنت تدفع جاهليتك عالياً وتسبح في محيط دنس!! قبر أمك أصبح حفرة وقبر أبيك أصبح حفرة أعمق!! البيت العتيق وأطول! إننا نشتم عفن بدنك ونرى الدود في جوف بطنك ويأكل على لسانك ومقلتيك!!

فجأة قام الشيخ. قامته كعملاق. خطى إلى المأخوذ المتصلب. رفع ذراعيه؟ ظهر كوطواط خرافي خارج من أعماق الكهوف.

صاح وهو يحدق في عيونه الزجاجية الأبصار:

- يا أرواح رجال الجبال، ما جزاء من لم يذكر أرحامه ومن لم يذكر معلمه ونخله ومن لم يذكر جباله؟) (213).

ويتخذ هذا الخطاب الروائي طابع الحوار الداخلي مجسداً الضمير الجمعي لهوية اجتماعية وفضاءات يدين لها البطل بوجوده وارتباطاته، وتأتي الإحالة على قبر الأب والأم كعلامة

مميزة لوجود دون معنى، لأن القطيعة بين الأبناء والآباء واضحة، بل تذهب الإدانة إلى حد تضمين تناصي لقوالب مأثورة (لا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب) وهي في الرواية: (ترى الدود في جوف بطنك) وهنا يستدعي غريب الرواية مألوف المأثور والموروث الثقافي العقائدي ومن نفس الخلفية والمنظور المعرفي لما يعتبره الروائي فاجعياً. ويتم تحصيل حاصل العلاقات غير المتكافئة في شكل حكمة أو عبرة غير قابلة للجدل.

(لا تخف الغني هذه الأيام هو الذي يزداد أكثر لأنه معروف وعليه متطلبات كثيرة.. الفقير قانع بفقره والفقير لا يراه أحد .. الغني يجب أن لا يكون محتاجاً لأي شيء) (214).

وكنتيجة لهذا الإقرار بتحصيل الحاصل يظهر أولئك الذين كانوا ينتظرون دورهم في الظل، أي الفعل ورد الفعل الطبيعي، لأن الشيء يولد نقيضه الخاص، ستظهر فئة اجتماعية جديدة:

(كثر الانطوائيون والمترددون على دور العبادة.. ظهر لهم أن أشياء كانت زائفة صرعة الجميع كانت حادة، الآن لم يبق إلا الشره!) (215).

ورغم أن الإشارة خفيفة فهي واضحة في إعلان مضمونها الأطروحي باختزاله في كم خبرها، مادامت تعكس ظاهرة عصر وردود فعل عدم الثقة والبحث عن الميتافيزيقي، وهي ظاهرة الجزائري الطاهر وطار بعمل كامل تحت عنوان (الشمعة والدهاليز) الصادرة أخيراً.

وبما أن التهمة لابد أن تصدر خارج الأنا الوطني، فقد كان الأهون إلقاء الكرة بعيداً في ملعب الأغراب الوافدين:

(- أول ما فتحت الأبواب لعق الأغراب الشهد، لو كان فيهم لبلدانهم..

حلوا ووجدوا سكناً وراحة بال للنسل..

تساءل الجبلي في تعجب ولد تواً:

- عجباً، خالد، الحق أننا كنا كالأطفال، أكنت تريد من طفل أن يبني عمارة أو يشق طرقاً، هكذا كنا، والحق هم لم يعطوا حقهم خصوصاً حماة الكلمة..

أسكناهم أبعد المناطق التي أنت وأنا لا نعرفها لكنهم علموا المعرفة.. أنت حتى الآن لم تضع لبنة فوق لبنة ولم تشارك في مد طريق وأظنك لن تشارك) (216).

ونفس القضية الأطروحية تشغل لاوعي الكاتب في رواية سابقة هي (رمال وجليد)، حيث يجعل منها صخرة سيزيف التي يحملها الوافد فوق كتفيه نيابة عن كفيله المشغول باتهامه بالتقاعس:

(ائتمنتموهم على المحرمات.. جعلتموهم أكثر قرباً واستئناساً منكم.. شيء فظيع رهيب.. نحن بعد الحرب اعتمدنا على أنفسنا ومواردنا.. بأنفسنا (...) وصدقنا أننا وقومنا نقدر نستطيع إعادة ما دُمر.. أقوى وأجمل.. أما هنا فقد كان الجمال أصلاً كانت القوة أصلاً فدمر.. التصديق وحسن الظن بأقوامهم

مسح.. هناك من يعمل على فقده وأنتم تصدقون مؤمنون غير مدركين.. استأسد الخراف والنعاج.. الحرائر أصبحن يثقن يقرين يعطفن على الآخرين طمسوا جمالكم وحبكم لبعضكم.. شربوكم لعبة العمل والبعد عن البيوت.. وهم في كل زاوية لاهون.. ما تحبه الأنثى يعشقه البعل.. جيلكم لا يشعر بالمسؤولية لا يحب النخلة ولا يعرفها لا يتقبل أي شيء موروث.. طمست روحه القديمة كالمضروب على الجانبين.. يهرع لكل ما يقتل إنسانيته. آسفة.. إنني مثلك لكنني جليدية صلدة غيورة - أصبحت أشاركهم هواءهم سماءهم وبحرهم الصافي.. أصبحتم لا تأكلون إلا أكلهم.. أذواقهم مسخت بدلت .. كثيرون الآن أبصارهم لا ترى إلا ما هي تريد .. النساء لبسن التقاليد شربن الأذواق.. الكل بعيد عن الكل الآن.. كيف الجيل القادم ؟)(217).

ونظراً لطبيعة التركيبة الجديدة للمجتمع، الذي تعالجه (رجال من جبال الحجر) فليس من المستغرب أن نواجه بسلوك جديد في العلاقات الاجتماعية التي تفرضها الحياة المدينية بخصوصياتها الترفيهية، بالمقارنة أو التشبه المصغر بما يجري في المراكز الأوروبية، وهو ما يضعنا أمام نقيضين خاطئين معاً:

(سمعت، هنا يأكلون من صينيتك ثم...؟

- نبش مؤلم للماضي!

- الناس في بلد الهجرة يحافظون على الإنسان. أما بيننا، لو قدروا لقبروك كأنه سهل أن تموت.. صعب أن تحيا!)(594).

فإطلاق الأحكام المسبقة على عواهنها يستهدف المزايدة على الواقع لا تعميم هذا الواقع، لحد أن الرواية تصنع رموز (البريق الخاطف) ليظهر خطاب الأموات مع والد حمود الذي يلوم ابنه على وحدته ويسائله عن تأمله للغروب وقمم الجبال، لكنه يرى الابن واجماً وسط أشباح بدون فم... لأن فمه قد التحم بوجهه، فمن القسوة أن لا يكون بدون فم، لذلك يذكره، هل انتهى الكلام بعده وانتهى إنجاز الأحلام، لاشك أن انتفاخ بطنه يمنعه من الكلام.

ولن يكون خطاب الأموات للأحياء أول إدانة بل إدانة لسبب تكميم الافواه:

(لماذا لم يقل الجبلي من قبل هذا الوقت، هذا الجبل ملكي وأريد أن أخططه.. لكان عاش في «الجلالي» إلى أن يموت.. ثم المصارف لا تعطي إلا الجبلي، لماذا لا تعطيني أنا، لماذا لا تعطيك أنت..)(218).

وتدان مقاولة اللقالق والأخطبوطات في ترامیهم على الكراسي:

(- أصحابنا يحبون الكراسي الكبيرة وفي الليل يشربون.. أراهنك، معظم تجار البلاد لا يعرفون عن التجارة أو المقاولات.. الاعتماد عليهم، تفشت السرقات وبدؤوا يزورون أذن الصرف النقدي بدون معرفة المالك.. لأن كل شيء في أيديهم، المالك يأتي آخر العصر ويقضي ساعة يتصل خلالها بالأصدقاء لتحديد سهرة

أو أين سيسهر ومن (...) سيحضرون.. مؤكد لو كنت أنت ستفعل مثلهم !) (219).

كما تدان الشراكة الآسيوية بتحايلاتها في شكل خطاب تقريري تقويمي:

(بعض مديري الشركات الآسيوية يتفقون في بلادهم.. حين يذهب المالك إلى هناك يطوق.. يجعلونه يسافر دائماً بحجة - كذا - والمدير يعمل هنا ما يريد) (220).

ويتم إسقاط كل الشرور على الوافدين على الخليج - في نوع من عودة الوعي:

(القادمون من كل الأطراف قدموا ببعض الأمراض غير المعروفة، كالغش في المعاملات وشرب المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المربيات والخادمات أغرتهم الشوارع الطويلة فماتوا خلقاً معهم.. أصبح لدينا لصوص من الأحداث؟

(..) أصبح لدينا سجون كثيرة في كل مركز سجن للرجال وآخر للنساء جرائم عاطفية كثيرة) (221).

ويقدم هذا الخطاب دعواه كما لو كانت السجون ظاهرة جديدة. ويظهر أن إبراهيم عبدالمجيد في رواية (البلدة الأخرى) قد عكس الأطروحة التي أثارت معجب الزهراني على صفحات (الشرق الأوسط)، فهل المسألة مسألة كرامة خليجية، أو أن نظرة الآخر الأوروبي أهون من نظرة الآخر القومي؟

من الطبيعي أن تعكس الرواية العمانية في (رجال من جبل الحجر) رد فعل وطني كما عكستها الحياة اليومية - ربما - لكن الاكتفاء بوصف الظاهرة يجعلها تنسخ وقائع صحفية دون خلفية فكرية:

(انسلخت من حياة الناس الجديدة ثلاثة أعوام كلمح البصر. واستوفد الأصليون أقواماً رأوا فيهم بالإعتقاد، العون والتقدم. غبار في كل مكان يعانق... بكثافة وشفافية خانقة. حركات الناس باتت مألوفة وهم يظهرون هناك وهنا. غزت أشياء جديدة ذات أسماء وأفعال معهودة، برزت في أسواق خشبية انسابت سيارة ببطء خلف عربات كثيرة قادمة وذاهبة في الطريق الوحيد القديم. انعطفت يميناً إلى وادي ضيق)(90).

وبما أن الشيء يوجد نقيضه الخاص، فإن أمر استيعاب هذا التناقض في رواية الأطروحة يغلب على الرواية التي تعتقد أن الكلام عن الواقع هو الواقع، وأن الواقع هو ما وقع، وأن الواقع واحد دون تعدد الزوايا ووجهات النظر..

إدانة أخرى للنموذج الواحد في الإنتاج للسلسلة والمتشابه والأفقي:

(الناس هنا غسلت أدمغتهم الآن، يظنون الوافدين هم كل شيء وهم العارفون وهم الصح في كل شيء، تصور شركات المقاولات هي التي تصمم الخرائط وكل رجل يأتي يريد تصميماً جديداً يحورون له التصميم الأصلي ويعطونه له.. الشخص هنا

ليس له رأي لأنه لا يعرف.. انظر حولك المساكن كلها متشابهة) (223).

وفي إطار النقد الذاتي يعتبر البطل الثانوي عبدالخالق أن الوافدين بعاداتهم الجديدة ينحرون كبرياء المحليين (أهل الجبال الراسخة) في رفض واضح للإختلاف، فهم ينهزمون - في نظره - يومياً أمام هؤلاء الأغراب:

(لا محالة، سيحاولون سلخك عن قيمك.. نحن فينا هشاشة كل محروم هش.. كنا محرومين ولذلك فنحن أهش مما تتصور ونظن في قوة أرواحنا.. العواصم هي بؤر الفساد.. فساد أعظم الأمم بما فيها وما يأتيها من نفوس مختلفة خادعة، طالبة لكل ما تحب!!

- أنت محق، انتظرت لكي لا تتلوث نفسي وأهزم، ظننت ذلك اليوم بعيداً، نفسي تلوثت، أجل يا عبدالخالق؟) (224)

فالمعادلة الصعبة لمحاكمة الآخر (الآسيوي/ الغربي/ الوافد) في الرواية لن تتحول إلى عقدة ذنب، بقدر ما توظف لإسقاط حالة الأنا على الآخر في شكل تقرير أطروحي صارخ: (جربت النوعين، الآسيوي أكثر طمأنينة، الغربي تلاعب وتحايل عليّ وقبض من ورائي عمولات (...) تطردون ، شعرتم بأنكم أصبحتم شيئاً يا للجرأة أهكذا صور لك عقلك؟ ليست الآفة في الآسيوي أو الغربي بل آفة التجربة الأولى.

(هل تنكرون أنكم تفخرون بإرسال أبنائكم إلى جامعاتنا وأنهم يعشقون عاداتنا إلى درجة الممارسة وأنكم مبهورون بنا.. لقد استطعنا أن نمسح ونشوه كل حسن فيكم.. أنتم) (487).

تتكرر الحوارات والحوارات المضادة في غياب (ما حك جلدك مثل ظفرك) أو مقولة: (أهل مكة أدرى بشعابها) وهل هم أدرى حقاً؟

كما تلقى آفة الجريمة على الحياة الجديدة، كما لو كانت السابقة خالية منها تماماً، وهكذا يربط الخطاب الأطروحي في الرواية بين القتل والحضارة كعلامة على التحلل والصراع الإعتباطي لمجتمع الاستهلاك الذي خانته القيم الروحية:

(- قتل رجل أمن في منطقة بيوتنا ؟!!

سأل بصوت مبحوح ووجه شديد التقاطيع :

- ماذا، لا يدرون بعد!!

- يا إلهي، يارب؟!

- أتسمح لي بالذهاب، المنطقة مطوقة الآن، سأتصل بك!!

همس الواقف ووجهه شارد التعابير:

- يا للهول ، أولى ثمار الحضارة قطفت !

ظلام منتصف الليل يستر من يحتمي به . ظلام النفوس مهما طال سباته تكشفه الأيام حين يجد الأمر) (225).

نحن إذن أمام زمنين في أطروحة واحدة، إذا صدقنا فعلاً بأن زمن الرواية هو سنة 1995 وأن كتابتها وأحداثها تقع سنة 1986، وهي الفترة التي ألهمت الكاتب موضوع روايته الساخنة: أي الردة الاقتصادية التي أصابت دول الخليج وما أعقب ذلك من انعكاسات على الحياة الاجتماعية والثقافية.

لماذا ظل الروائي ينتظر حوالي العقد قبل أن ينشر روايته، مفضلاً جعل رواية (رجال من جبل الحجر) مشروعاً مؤجلاً، وهو مؤجل بالنسبة له وحده لا بالنسبة لنا، لأن الكاتب خلال هذا العقد أصدر جل أعماله وأراد ختمها بعمل شبه ملحمي سبق طرقه خاصة في روايات سابقة بشكل محتشم ومغلف. كما في (رمال وجليد) أو (الشيخ)، ولكنه عاد إليه بطريقة مباشرة في رواية (1986) وهي التي توافق كتابتها الوطنية وخطابها الروائي شبه الواقعي، خاصة أن العملين معاً قد أجلا لفترتين متقاربتين (7/9 سنوات)، وهل علينا الإشارة إلى الشاهدين التاليين من رواية (1986) لنذكر بتشابه خطابيهما بالرواية الحالية:

الشاهد الأول:

- الرجال الذين تعرفهم غيروا جلودهم ونفوسهم بين عشية وضحاها.. أصبح الناس متعبين في تعاملهم وتعمق في النفوس الحسد.. الفساد في كل ركن.. أظن أن المجانين أحسن حالاً الآن.. إما أن تكون منافقاً وكذاباً أو مخادعاً وغير آمن.. وإما

أن تكون منسياً وسط الأحداث.. شيء بغيض نعيشه.. لا أدري ما الذي يحدث... ؟!!

- الاقتصاد ربما ...!!

- لكننا بشر قبل أن يحكمنا الاقتصاد .. ولأن الاقتصاد هو السبب أنا هنا ..!) (226).

وفي الشاهد الثاني تنعم نفس الاستدعاءات الأطروحية والتذكرات الاسترجاعية فهل كان الروائي فعلاً في حاجة إلى زمنين لإعلان نفس الأطروحة الوطنية:

(- الحركة لا تهدأ والآن أكثر من السابق .. الكل يشتري من الجوار كأن البلاد بلا أسواق .. شيء غريب ..!

- هناك يسهلون المعاملات.. ربما لم تصلهم عدوى الأنانية وعدم الثقة في النفس أو ربما لديهم مسحة إنسانية باقية.

- عشرات الشاحنات والحاويات منذ الصباح حتى الليل أظنك رأيت الشاحنات المنتظرات منذ الفجر.. لكن هنا مشكلة.. يوجد شباب متهورون ومستهترون بمركباتهم السريعة وهم يسافرون دائماً إلى هناك.. إنني أحس كأنهم لا ينتمون إلى هنا.. لو رأيت تصرفاتهم وأخلاقهم.. إنه شيء مقزز!!

- هم ثمار المربيات.. هم أجيال تربية المربيات. الجديد.. هم أيضاً عندنا هكذا... وهناك هم أكثر سوءاً) (227).

ويربط السارد الكامل المعرفة بين تعثرات المجتمع وعدم

إدراك ميكانيزمات التعثر والأزمة التي دفعت بجيلين مثلاً إلى حافة الهاوية: ففي رواية (1986) يحتفي بالأطروحي على حساب الروائي :

(فجأة مرت في خياله صور الآسيويين في بدايات النهضة. العام الذي بدأ فيه تدفق هذه الفئات البشرية عبر الحدود البرية والجوية والبحرية. السفن تقذف بشحناتها من الرجال السمر النحاف، المسترسلي الشعر ذوي الروائح المميزة في كل مكان.. كانوا وهم ينزلون وقد جحظت عيونهم يكتشفون أرضاً جديدة. أرضاً، سمعوا عنها في الأحلام بأنها أرض الذهب وحين داسوا الأرض الغبراء لأول مرة استشروا فيها كالداء. كان لا يخلو حقل أخضر أو متجر صغير أو شركة آخذة في النمو منهم. هم الأيدي الدافعة وهم العاملون بقوة ورخص. وبين ليلة وضحاها اصطبغ كل شيء بصبغتهم. دخلوا البيوت المحرمة. وأصبح من إناثهم أمهات لأجيال تحمل صفات الرواد الآسيويين الأوائل وسحناتهم . قبضوا على التجارة . تلاعبوا بالأموال. وقد جاء زمن شعروا فيه أنهم الأصل في هذه الأرض فقد سيطروا على كل شيء. وشاع قول: تحت كل عمامة أو كمة سوداء، يربض آسيوي..) (228).

فالخطاب الروائي هنا يكاد لا يتميز عن تقرير مفتشي الشغل في الوزارات الاجتماعية وليس مستغرباً أن يعكس الروائي الوعي الشقي للأطروحة التي تسقط حالاتها النفسية على الآخر الأجنبي:

(- الدنيا.. عمل عمل.. مشاكل وتركة السنين الكريمة نجنيها الآن كأن الناس ليسوا الناس.. الكل أصبح شرساً بلا رحمة ولا إنسانية.. وهؤلاء المجلوبون كالعصبة الخفية هم وراء كل ما نعانيه) (229).

كما تجد العاصمة كل شرور العالم بمركزيتها وانفتاحها في رواية (1986):

(- ما أخباركم في العاصمة ؟

- الكل يلهث وراء الكل.. والكل يهرب من الكل) (230).

ولا يخص إعلان الأزمة رواية (جبال من جبل الحجر) بل تتقاسمها مع رواية (1986):

(اسمي إبراهيم.. أنا مقاول..

تساءل في ثقل:

- جديد أم قديم؟

سأل باستغراب:

- ماذا تعني؟!

أيام المقاولات وأساطين المقاولين ولت، من سبق حصد.. الأيام الذهبية انقلبت..!!

قال إبراهيم في ضيق:

- أنا من المقاولين القدماء!!

تساءل بعد ضحكة ذات مغزى:

- كم من مدرائك سرقك.. ألست مطالباً بأرقام ضخمة؟!

- أنا لست أقدر من غيري، أكبر سرقوا ومطالبون أيضاً ومنهم من هرب..) (231).

ويستمر الخطاب الروائي في إعطاء تفاصيل القضية في الصفحات (56/ 57/ 58/ 59/ 60/ 62/61) إدانة واضحة للأجانب والكفاءة والوصوليين، باسم القيم الإيجابية المغيبة، والتي تتمثل في الكتابة من الداخل لأن الرواية تنجز حوارها بين أبطال ثقافتين في إدانة واضحة لمواقفهم اللامبالية:

(- لكن، لكن أنت الشاعر، عقل وضمير الناس أتهاجر؟

قال خالد. بحزن وقنوط:

- عقل الناس الآن في الورقة الحمراء.

- من سيغسل أرواحنا الصدئة؟

- الكتابة من الغربة أعمق.

تساءل الجبلي وهو يقوم من مكانه :

- من الغربة الكتابة أعمق لكنها خواء أن تكون هنا بحسك وشعورك هو الكتابة) (232).

وعندما تتحول الكتابة إلى كتابة حوارية حول همومها أو قطيعتها المعرفية والمجتمعية مع الذات، نجد السادر الكامل المعرفة ينفتح على أزمة التواصل الشعري، لمشاريع بلسمية من

قبيل (انفجار نفس قديمة) وحوارية (القلعة الصامدة) بل والفلسفية لتبني (أكذوبة الإنسان) أي أقصى حالات اليأس، لكنها حالات تحاول الإنفتاح على هموم المثقفين العمانيين في حدودها الدنيا:

(- أعاني نفس المشكلة لدى مجموعة اسمها «انفجار نفس قديمة»، أنتظر ملاك الرحمة!

قال بدر وهو يخرج سيجارة من علبة أمامه:

- أنا كتبت مسرحيات من فصل واحد ومزقت الكثير لكن لازم أكتب..

سأل الجبلي باسماً:

- ما اسم مسرحياتك؟

بعد أن نفث دخان سيجارته جانباً:

- أسماء كثيرة، لكن لو استطعت النشر لنشرت مسرحية «القلعة الصامدة» تعبت فيها كثيراً.. كتبتها في سنتين، أين المعين؟

جاء النادل ووضع ما يحمل. قال الجبلي كالمفجر شيئاً:

- أنا أساعدكم على النشر.

جفلوا. فعدلوا جلوسهم. فتبادلوا النظرات. قال خالد مازحاً:

- اليوم ليس «أول أبريل»؟!

ضحكوا بانشراح طويل. أضاف مسترخياً:

- أنا صادق فيما قلت!

وآثار ضحكة حول شفتيه تساءل خالد:

بالطبع الإنسان لا يصدق إلا مع نفسه!!

بسرعة كالساخر:

- إن لم يرد لا يصدق حتى مع نفسه، أحياناً تأمره بالكذب فيطيعها بعض الشعراء والفلاسفة يقولون.. الإنسان أكذوبة زمانية متكررة تتحول إلى ما تراه صالحاً لها.. لها هي فقط!)(233).

النص التكراري هنا لا ينتج مفاجأة، إنه يتبع قواعد القراءة والإنسجام الشكلي لمعناه وهذا ما يفسر قلة الأنواع الروائية ذات التعبير الجاهز، لمبالغتها في التكرار واتباع قوالب سردية لنوع يكاد يكون دون إبداع.

من ثم فرواية الأطروحة الوطنية العمانية في (رجال من جبال الحجر) تستجيب لرغبة وحدة النص من خلال فرضها القراءة الأفقية والأحادية للأحداث، وهو فرض يكاد يكون قسرياً إلى حد بعيد، مما يحول دون تحقيق النص الروائي لنجاحه خارج أطروحته وفضائها المحلي، وقد لا يعبر عن هذه المحلية على الرغم من رغبة الوصول إلى نوع من القراءة المحضة.

قد يتوهم الروائي بتقاطع أطروحية (رجال من جبل الحجر) مع نوع من الأدب الواقعي أو الملتزم أو الإقليمي أو الأصيل، لكنه لا يلتقي بهذه الأنواع، وذلك لنزوعه نحو التأكيد والثبات،

وعبر اجتزاء حكايات ووقائع وملاحظات، تنتهي باستصدار أحكام مسبقة خدمة لخلفيات فكرية، قد تتحول إلى مقاصد شريفة أو مثالية تجد ترجمتها الفعلية في خدمة خلفية فكرية إيدلويوجية معينة هي سلطة الدولة...

فتوظيف الأطروحي كسلطة نصية روائية يعمل كقانون ضمني أو محتمل التحقق في استجابة لنفسية قارىء متوهم، يبحث عن تأكيد الحقائق والقيم شبه المطلقة ذات المزايدات المختلفة على الواقع.

فرواية الأطروحة الوطنية كما تقدمها (رجال من جبل الحجر) ليست نوعاً سردياً وحيداً، يحقق بنية نقد ذاتي بحكايات تبحث عن العدالة أو تصحيح الصحوة، لأن ذلك قد يتم بدرجات متفاوتة المستويات في رواية (البؤساء) أو (المعذبون في الأرض) أو (مدن الملح)، لكن دون أن تقوم رواية الأطروحة على بنية سردية خاصة ، بل على مضامين ترفع شعارات وقيم خاصة تمتلك منذ بدايتها قيمها الإيجابية هي قيم الجماعة التي تتخذها موضوعاً لأطروحتها.

## الهوامش

1) يوسف الشاروني، السابق، ص 89.
2) يوسف الشاروني، السابق، ص 91-92.
3) يوسف الشاروني، السابق، ص 55.
4) سيف الرحبي، ذاكرة الشتات، ط 1990 ص 68.

5) سيف الرحبي، السابق، ص 69.

6) سيف الرحبي، السابق، ص 70.

7) سيف الرحبي، السابق، ص 70-71.

8) محمد القصبي، حوار مع سعود المظفر، مجلة (الأسرة) ع 801 مسقط، ص 48 1996/9/3.

9) يوسف الشاروني، السابق، ص 97.

10) يوسف الشاروني، السابق، ص 98.

11) يوسف الشاروني، السابق، ص 103.

12) يوسف الشاروني، السابق، ص 104.

13) يوسف الشاروني، السابق، ص 113.

14) يوسف الشاروني، السابق، ص 144-115.

15) سيف الرحبي، السابق، ص 71-72.

16) محمد بن سيف الرحبي، (إنها تمطر في أبريل) قراءة، عمان الثقافي 1997/8/4.

17) محمد بن سيف الرحبي، السابق.

18) صالح بن سالم الخنجري، علامات ضوئية على (شارع الفراهيدي) لمبارك العامري، الوضع الثقافي، 1997/4/15.

19) صالح بن سالم الخنجري، السابق.

20) صالح بن سالم الخنجري، السابق.

21) صالح بن سالم الخنجري، السابق.

22) صالح بن سالم الخنجري، السابق.

24) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، الوطن الثقافي، 1997/4/15.

25) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

26) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

27) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

28) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

29) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

30) مجهول قراءة نقدية ثانية لرواية (شارع الفراهيدي)، السابق.

* * *

# جدل الطبائع والمصائر

## السرد والنظام الدلالي

عبدالله إبراهيم

## (1)

تتوزع رواية «المسرات والأوجاع»[1] لـ «فؤاد التكرلي» بين الحرص على كشف التاريخ الأسري بوصفه خلفية توجّه سلوك الشخصية الرئيسة فيها «توفيق سور الدين»، واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية. ومن الواضح أن مصائر الشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع؛ فهي منقادة لطبائعها، أكثر مما هي محققة لمصائرها. ويمكن اعتبار شخصية «توفيق سور الدين» أنموذجاً يبرهن على هذه الفكرة التي تتخفّى حيناً في تضاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضية تستأثر باهتمام «توفيق سور الدين» حينما يبدي ملاحظات «نقدية» حول الكيفية التي تبنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرأها، وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات كما يرى ذلك «توفيق سور الدين» فإن الخلاصة النهائية لهذه الفكرة المحورية تتكشّف تماماً من خلال بناء الرواية التي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية لشخصية «توفيق» التي تنتهي إلى أصول عرقية غامضة تماثل سلالة من القرود إلى درجة ينظر فيها إلى عشيرة (آل عبدالمولى) بوصفها سلالة قردية. فالحارة المغلقة التي

يعيشون فيها، ويتوالدون دون ضوابط معروفة تسمّى بحارة القرود (دربونة الشوادي). والجد الأكبر للسلالة «كان معروفاً بجسده القصير المتين وبخلقته الغريبة، فهو أقرب إلى القرود منه إلى الإنسان» وتجد هذه الصفة الوراثية صداها بوضوح في نسله «كان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صوراً مشوهة أو محسنة قليلاً من هذا النموذج الباهر»[2].

وعلى الرغم من أن «سور الدين» الابن الثاني لـ «عبدالمولى» والذي به تختتم سلالة الأبناء المباركة (سمر الدين، منصف الدين، راية الدين، كمال الدين، لطف الدين، ممتاز الدين، سيف الدين، سور الدين) يضل عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها، فإن ابنه «توفيق» المهجّن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة والشكل بالأم التي اقتحمت أسوارها، يبقى أسير الطبع الذي ورثه عن تلك السلالة، فحياته إلى النهاية إنما هي تجليات رمزية للطبع الغريزي لسلالة، تماثل القرود، في اشتباكها العنيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظاهر شبقية حادة لا يقصد منها الإثارة المباشرة، إنما الوفاء للطبع. وكأن الفكرة الضمنية التي يريد، على نحو غير مباشر، النص بلورتها هي: إن لعنة السلالة المنكفئة على ذاتها، تلحق أولئك الذين اختاروا التمرّد عليها، وصمة تتضمن وجهين؛ أولهما الانهماك بلذة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع الغريزي في عالم بدأ يكيّف الغرائز، ويحوّل مسارها، ويقمعها ضمن سلالم متنوعة ومتدرجة من الأخلاقيات والقيم، وفي هذه الحالة

سيظهر الانهماك بوصفه شذوذاً عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافية التي جرى قبولها والتواطؤ عليها. وكنتيجة لهذا الوجه يظهر «توفيق معذّباً ومنشطراً على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين: الطبيعة والثقافة. وثانيهما الضياع والضلال والتشرّد، فمن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يتم فقط إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيداً يواجه عالماً مغايراً، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فـ «توفيق» لم يجر الاستغناء عنه فقط، بوصفه عنصراً تمرّد على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي الشاذ بالنسبة للسلالة، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة بالغين، دون أن تتكشف الأسباب الكاملة وراء ذلك، وعلى هذا، فكأن ثمة مخططاً قدرياً غامضاً يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها وفيما بينها والعالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتّب فيه مجموعة أسباب تفضي إلى إخراج «توفيق» من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، وبطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته، ذلك أن دفء العلاقات منحصر بين عناصر السلالة المنكفئة على ذاتها، العناصر الصافية والنقية التي تحرص ألا تُخرق أسوارها الخارجية، لا تُلوّث دماؤها، أما البرود والالتباس فمع العناصر المهجّنة. وطبقاً لمنظور «توفيق» - وهو المنظور الذي من خلاله يتشكّل معظم العالم الفني لرواية «المسرات والأوجاع» - فإن

عالم سلالته عالم غامض وسديمي وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاء معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لنزوعه الطبيعي الغريزي الذي يتهرب من «عالم الثقافة» إلى عالم «الطبيعة». وفي نهاية المطاف، فإن خروج «توفيق» من عالم السلالة يعني خرقاً للانتماء الطبيعي.

إن الصراع المباشر والضمني بينه وأطراف السلالة - وهو يأخذ وجوهاً عدة كالنبذ والإقصاء والاستبعاد والاحتيال والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد والضرب والتجويع - إنما هو تعبير عن رغبات متضادة ومصالح متعارضة، فانتقال «توفيق» إلى عالم «الثقافة»، هو، بمعنى من المعاني يعتبر خيانة لـ «عالم الطبيعة». ورفضاً له، وتشويهاً لعلاقاته السرية، فالتراسل بين هذين العالمين، ينبغي أن يظل متعطلاً. ولهذا تبدو محاولة «توفيق» يائسة ومنقطعة عن سياقها، ولا تنطوي على قدرة وفاعلية، فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو «عقيم» غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين يتناسلون ويتزاوجون ويتضامنون في عالم يصعب اختراقه. حينما تنحبس السلالات في عالمها الضيق والرتيب، تصطنع سلطة تحول دون اختراقها.

## (2)

يكشف النص عن مأزق الازدواج الداخلي لـ «توفيق»، فقراءاته وتأملاته تجعله ينتمي إلى عالم، وسلوكه وممارساته

تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبداً أن «يوفّق» بين العالمين، ويحل التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معاً، فهو مخلص لطبائعه وغرائزه، مادامت تُشبع، وبذلك يتصل بسلالته، دون أن يكتشف سرّ التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته: أديل، كميلة، فتحية، أنوار، وهن جميعاً لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يُصبن أو يتعرضن لأضرار ما يتصل جانب منها به، فهو كراغب مدفوع بغريزة الطبع الموروث من سلالته يجد نفسه معهن جميعاً دون أن يكون قادراً على اكتشافهن، فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تنظيمها؛ إعلان البداية وتقرير النهاية: كميلة في زواجها وطلاقها منه، أديل في حبها له وابتعادها عنه، أنوار في امتناعها عن الاتصال الفعلي به، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها. فالمرأة بالنسبة لـ «توفيق» كانت فقط موضوعاً للرغبة لم تفلح ثقافته ومطالعاته وكتاباته و«النماذج الروائية» التي تأثر بها، في تحويلها إلى آخر مشارك، بالمعنى الكامل للشراكة، وكأنه من هذه الناحية أكثر انتماءً إلى سلالته، فثمة بون شاسع بين عالمه الجسدي وعالمه الذهني؛ فالعالم الأول بالنسبة له عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالاً بالأول فلم يعرف الرفض والاحتجاج إلا في أضيق الحدود، وبدا وكأن خروجه على السلالة قد جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختياراً قرّره بوعي. بحيث يصعب التحديد

بدقة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في «عالم الثقافة».

يتضمن النص أكثر من إشارة تبرهن على أهمية الطبائع والغرائز، ليس فقط كموجّهات ومحفّزات لأفعال الشخصيات، إنما كشروط فنية لبناء الشخصية الروائية الناجحة والسوية، ففي اليوميات التي يدونها «توفيق» عن حياته وعلاقاته وقراءاته، يقوم بتحليل كثير من النصوص الروائية، ويقدّم أحكاماً «نقدية» حولها، تكشف منظوره للشخصية الناجحة وقواعد بنائها، ومن ذلك أن يرى نقصاً واضحاً في بناء شخصية «سانين» وشخصية «ميرسو»، على الرغم من تعلّقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية فـ «الأول» أكثر حيوية وإنسانية وأقدر على الإقناع من الثاني، إلا أن الاثنين ناقصان فنياً، نقصاً معيباً لا يطاق، فلا الكاتب الروسي ولا الفرنسي بيّنا كيف ولا بأية طريقة وعبر أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، تشكّلت ونُحتت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جداً، ففي اعتقادي، أن القضية المركزية في هذه الشؤون، هي السبيل والكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها[3].

هذه الفكرة تلاحقه في قراءاته، فهو لا يتقبّل الاختيارات إلا استناداً لظروف الحياة، إذ ليس ثمة أمر مقبول بالنسبة له، يقوم على وعي ذهني مباشر، إنما لابد من تدرّج يكشف ظروف

الحياة والطبائع وصولاً للهدف المنشود. وفي هذا السياق يُبدي تحفّظاً مماثلاً على الكيفية التي بنيت فيها شخصية «بازاروف» في رواية «الآباء والبنون» لـ «تورجنيف». وعلى هذا يعلق قائلاً «كنت متطهّراً بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وبعدما عدتُ، ليلاً، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره، أحسست بأن عنصراً مهماً، في نظري، ينقصه. إن الرواية مبنية بشكل مريح ودون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أو يصور، كيف صار بازاروف عدمياً وعن أي طريق، أعني، ضمن أية ظروف حياتية، وتحت تأثير أية أفكار أو تجارب وتأملات انقلبت مكوناته الذهنية وتغيّرت. هذه قضية حيوية كبرى بالنسبة للشخصية بقيت مهملة[4].

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوّي هذه الفكرة الحيوية في رواية «المسرات والأوجاع» وهو خاص هذه المرة بـ «ديستوفسكي». فـ «توفيق» يعجب بالأمير «ميشكين» في رواية «الأبله» لأنه خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي طبع عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار[5]. وهذا يقوده إلى اعتراض جوهري بخصوص شخصية «راسكولينكوف» في رواية «الجريمة والعقاب». فيقول إن في تلك الرواية «خطأ جسيماً، فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي - بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية - إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا

الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لا يمكن؛ لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزاً عن ذلك تماماً، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن. لعل السبب يعود إلى قابلية المؤلف المذهلة في الالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز[6].

تقدّم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقاً لمنظور «توفيق» الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفاً ضمنياً يتوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي: إن الشخصية الروائية ينبغي أن تتقيد بالممارسة السلوكية والطبعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائية لتلك التجربة الحياتية، وطبقاً لهذا التصور فإن شخصيات تغيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال منقوصة، لأن أفعالها غير مسوغة، وقراراتها لا تستند إلى خلفيات محدّدة، كما هو الأمر بالنسبة لـ «سانين» و«ميرسو» و«بازاروف» و«راسكولينكوف» والأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة تعارضاً واضحاً بين وعيه وفعله، فمن يكون واعياً مثله لا يمكن أن يقترف جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بنيت فيه شخصية «ميشكين» فقد جاءت على الخلقية التي فطرت عليها.

## (3)

من الواضح أن تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية: إن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات لابد أن تخضع لنسق محدد من السلوك، هو السبب والنتيجة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعته الشخصية أو تجربتها الحياتية والسلوكية، ومعروف أن هذه الفكرة قد شاعت في الأدب الفرنسي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد «سانت بيف» وقد وجدت دعماً علمياً من عالم الأحياء «كلود برنار»، وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائي «إميل زولا» فكتب حولها كتابه «الرواية التجريبية»، ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤدّاها أنه ينبغي على الروائي أن يتّخذ كنقطة بداية لروايته حدثاً اجتماعياً أو فردياً مثيراً للانتباه أو العبرة، ثم أن يبتكر حوله موقفاً يمكن اعتباره بمثابة فرضية عامة، وأخيرا أن يحرّك الأحداث المكوّنة لهذا الموقف حتى نهاية الحبكة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن مميزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركّز على إبراز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدّد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية[7].

من المعلوم أن نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين قد تمّت، - وبخاصة إنجازات رواية تيار الوعي التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد - على نقض هذه الفكرة، قد

حلّت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية - المنطقية. وبدأت الرواية تبتدع أنماطاً كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه «زولاً»، ورغم ذلك فإن رواية «المسرّات والأوجاع» تسعى، سواء ببنائها العام، وبناء الشخصية الرئيسية فيها أو بالآراء التي تتضمنها حول البناء السليم للشخصية الروائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية «توفيق» تظهر وكأنها تمارس أفعالها، وبخاصة الجسدية منها، بإيحاء مباشرة من الانتماء إلى سلالة بشرية - فردية، فهو الوارث الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكييف تلك الطبيعة وتحويرها، فإنها تظل بمنأى عن المساس بالطبع، ولعلّ هذا يفسر سلوكه الجسدي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القرود، وإن كانت قد اصطنعت لها أسباب أخرى، وفيما يخص هذه القضية ينتمي النظام الدلالي العام للنص إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع. وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة.

## (4)

إنّ الإخلاص للطبع الموروث، وأحياناً لجملة الظروف التربوية الأولية التي تشكّل نسيج رؤية الشخصية، لا يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواية «المسرّات والأوجاع»، بل هو يكاد ثابتاً من ثوابت العوالم السردية - الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية «الرجع البعيد»، ويتبلور في «خاتم الرمل»، وذلك قبل أن

يترسّخ في «المسرات والأوجاع». وعلى سبيل المثال فإن شخصية «هاشم» - البطل والراوي في «خاتم الرمل» - تظل عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع لأنها ورثت نوعاً من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدّى إلى تنميط سلوكها بين التعلّق المرضي بالأم «سناء» وعداء الأب، فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلّط أبيه وقسوته، فتظهر صورة الأب، وهي ملتبسة ومشوّهة في وعي «هاشم» وهذه الفكرة تسمّم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في وعي الابن «لم يكن - هذا الرجل - إلا إنساناً عادياً ذا مواصفات أقل ما يقال إنها مثبطة. لا طموح حقيقياً. لا خيال، لا فكر واسعاً. لا خصب نفسياً. لا موهبة عقلية. لا هوايات مطلقاً. لا تطلع إنسانياً، لا عواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضاً. فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجسدية بالتأكيد. عقدة الوظيفة والحرص عليها. عقدته أمام المال) وأهمها ربما أكثرها عمقاً وتدميراً للذات، عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس[8].

والحق فإن الراوي - البطل معبّأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلّق الغامض بالأم، فالآخرون أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، ربما في

ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى «هاشم» وهذا الإخلاص لنزوع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، هو الذي يحدد مصير «هاشم» سواء أتعلّق الأمر بالعزلة والتآكل الداخلي، أم الاستسلام المريع لأولئك الذين يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فـ «هاشم» نظير «توفيق سور الدين» في أنهما، بفعل الانصياع والامتثال لقوى داخلية متصلة بالطبع والسلوك، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا. ولكن لنظل مع هذه الظاهرة في رواية «المسرات والأوجاع»، لأنها تنطوي على مستندات معبرة.

والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسيين ظهرا بوضوح في الرواية؛ أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره فصلاً تاريخياً لأنه تعقّب تاريخ سلالة «آل عبدالمولى» لمدة تقارب مائة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم قد ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء «سور الدين» الذي يتزوج خلالها في عام 1917، أما ظهور الأب (في خانقين) فيفترض أنه تمّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة للرواية، ذلك أن المؤلف يشير بوضوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبدالمولى[9].

ويفهم هذا التتبّع الخطّي للسلالة، حينما تتكشّف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء

التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة لكي يكون كل ذلك خلفية تضيء سلوك تلك الشخصية، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي اعترُض عليه حينما تم تفحّص شخصيات مثل «سانين» و«ميرسو» و«بازاروف»، مع الأخذ بالاعتبار أن هذا الفصل المطول الذي يغطّي حقبة زمنية طويلة، قدّم بأسلوب السرد الموضوعي الذي يهدف إلى تنزيل موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعية. وثانيهما هو التعطش الغريزي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند «توفيق» والذي يعبّر عنه من خلال علاقات جسدية متعدّدة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء، فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة ومتجدّدة، تؤدي إلى الانجاب الذي يوصله بالسلالة. وهذا الميل يكشفه تركيز المؤلف الواضح على أن تلك السلالة متجذّرة عن أصول قردية أو شبيهة بالقرود، كما أشرنا إلى ذلك.

على هذا، فإن النص في أطروحته النهائية يتماثل مع فكرة «زولا» فيما يخص الحدث والفرضية ثم البرهنة عليها. ولا يتم ذلك بمعزل عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أسرية ضيقة أو اجتماعية عامة، وبخاصة الظهور الكاسح والملتبس والعنيف لشخصية «سليمان فتح الله» الذي يمكن إدراجه في ثنايا النص بوصفه رمزاً لظهور فئة - وليس طبقة - استأثرت بدون جدارة بكل شيء، بما فيها المكانة والسيادة والسيطرة على الآخرين واستبعادهم، كما حصل مع «توفيق سور

الدين» الذي تقبّل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة، فالإخلاص للطبع الأول يحول دون أن يبدي احتجاجاً ملموساً، ولا استشعاراً عميقاً لخطورة القادمين الجدد، الذين يحيلون كل شيء إلى خراب، مادام قادراً على الاتصال الضمني بسلالته رمزياً، أي بأن يتمكن من التعبير عن انتمائه الطبيعي لتلك السلالة من خلال الانهماك بممارسات تحجب عنه خطورة التغيرات التي تأخذ بُعداً أيديولوجياً صرفاً، يفضي إلى انهيارات شاملة على مستوى الحياة. فـ «سليمان فتح الله» متصل بمنظومة أيديولوجية مغلقة، كاتصال «توفيق سور الدين» بسلالته الغامضة. كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العماء، وغياب الوعي الأصيل إلى النتيجة نفسها.

تأكيداً لهذا الأمر ينعطف السرد من صيغته الموضوعية إلى صيغته الذاتية المباشرة، فرؤية «توفيق» لعالمه ولنفسه ولسلوكه تترتب ضمن منظور خاص يأخذ شكل يوميات متناثرة في دفتر لا يستأثر حتى باهتمام صاحبه نفسه، فهو يضيع أكثر من مرة، ويتم العثور عليه بصدف محضة بين بقايا الصحف العتيقة، فرؤيته منحسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب وانطباعات وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي ينتسب إلى مكان وزمان، ولم تتطور أبداً إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للمتغيرات الكبيرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي يظهر البُعد الامتثالي للشخصية، وغياب الفعالية الذهنية المتوقدة، وهذا الأمر هو الذي يجعلها

تتقبل كل شيء بوصفه حتمية مقررة. على أن ذلك لو حصل سيكون ضد الفرضية التي يريد النص البرهنة عليها، وهي انسياق الشخصية وخضوعها للقوى الخارجية الضاغطة، وللرغبة الداخلية المعبرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معبرة عن الانتماء الثقافي.

## الهوامش

1) فؤاد التكرلي، المسرات والأوجاع (دمشق، دار المدى، 1998).

2) م.ن. ص 5.

3) م.ن. ص 120.

4) م.ن. ص 158.

5) م.ن. ص 159.

6) م.ن. ص 159.

7) مجدي وهبة، كامل المهندي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت، مكتبة لبنان، 1984) ص 408.

8) فؤاد التكرلي، خاتم الرمل (بيروت، دار الآداب، 1995)، ص 140.

9) المسرات والأوجاع، ص 16.

* * *

# النظرية التوليدية والشعرية الأدبية

ترجمة: بشير القمري

الإهداء:

إلى روح الشاعر محمد الخمار الكنوني
أستاذاً وباحثاً ومبدعاً، وإنساناً.

**تقديم:** - بشير -

هذا العمل الذي قام بترجمته الأخ - بشير الأستاذ القمري، يعد عملاً أساسياً للباحثين والنقاد، الذين يشتغلون بالدراسات الأدبية، والشعرية: فهو مرجع مهم، ليس للشعرية التوليدية فحسب، بل أيضاً لأغلب الشعريات المعاصرة وخاصة البنيوية منها والتداولية.

إن هذا العمل وإن كان محصوراً في نطاق النظرية التوليدية، فهو من حيث الطرح والتناول، يتجاوز ذلك إلى أغلب النظريات التي تطرح تصورات مخالفة: إنه كذلك بالإشارات إلي أعمال المنظرين والنقاد الآخرين، الذين أسهموا بكتاباتهم التي تكشف عن علاقة «الشعر» أو «الأدبية» بعلم اللسانيات، وبعبارة أكثر وضوحاً ودقة أقول: إنه عمل يطرح موضوع «الشعرية» أو «الأدبية» التوليدية من خلال النظر إلى شعريّتين أخريين: «البنيوية»، و«التداولية».

هكذا يخرج الباحث من قراءة هذا العمل الهام - الذي

يجمع بين موضوعية العلم ومتعة جمال الكتابة - وقد أدرك بعمق أنواعاً مختلفة من العلاقات التي تشد «الشعرية» إلى اللسانيات باعتبار أن النص الأدبي أو الشعري مكونات لغوية في الأساس:

فعلى مستوى الفضاء العام، يكشف الباحث المهتم من خلال هذا العمل، علاقة اللسانيات بالنصوص الأدبية والشعرية عبر معالم محاورها الكبرى. وعلى مستوى الفضاء الخاص يقف على نوعية هذه العلاقات المكونة لهذه النصوص. وفي هذا الفضاء الأخير تتباين الرؤى والتصورات، وتختلف المناهج المعتمدة، التي يتوسل بها المحللون في النظر والدراسة والتحليل: فهناك «التداوليون» الذين يحاولون إعادة «السياق» داخل التحليل اللساني، ويتعملون عدداً من المفاهيم الإجرائية لتجاوز ما يرونه مخلاً بالعمل الأدبي، وخاصة حين تتعلق المسألة بعلاقة المنظومات الخارجية والمنظومات اللغوية. وهناك «البنيويون» الذين يحددون شروطاً خاصة بالأدبية والشعرية، فيلجأون إلى استعمال مفاهيم أخرى جديدة وأدوات إجرائية مغايرة من أجل ذلك. فهم من خلال دراساتهم لقضايا «التقابل» و«التوازي» أو لقضايا «السمات المعجمية» إنهم يستعملون مفاهيم وتصورات لسانية عامة. ثم هناك: «التوليديون» الذين يعتبرون اللغة «نشاطاً» يتشكل باستمرار. ولهذا لن يكون تحديد هذه اللغة سوى تحديد توليدي. بمعنى أن العلاقة التي تقيمها الشعرية

التوليدية مع اللسانيات، تأخذ بعين الاعتبار كل التغيرات التي تحققت وتتحقق داخل اللسانيات التوليدية.

إن المسألة التي يطرحها التحليل اللساني للشعر، في ضوء التصور «التوليدي» لا تكمن فقط في معرفة: كيف يحلل هذا الشعر لسانياً، وإنما هي معرفة البنيات اللغوية التي ينبغي تحليلها. بل وأيضاً هناك مسألة أساسية أخرى، تتعلق بكل أساس نظري في دراسة الأدب والشعر. فصاحب البحث يقر: «أن ليس هناك من نظرية أو مجموعة إجراءات تحليلية، بإمكانها أن تدلنا في حد ذاتها على البنيات اللغوية المناسبة في الشعر...» ثم «إن أي إجراء ما بإمكانه أن يقود إلى وصف لساني تام لقصيدة من القصائد، غير أنه لا توجد أية وسيلة تسمح لنا بالتمييز بين البنيات اللغوية الشعرية والبنيات المعتادة».

إن هناك مجموعة من القضايا التي تطرحها «النظرية التوليدية» تعتبر من صميم العمل الشعري، ومن صميم العمل التحليلي. وبها فرضت وجودها على الساحة الأدبية.

إن من أهم القضايا التي طرحتها النظرية في مجال الشعر، ما يتعلق بالقدرة الشعرية والقدرة اللغوية. فقد حاولت طرح الإشكال من عدة زوايا، كما حاولت الكشف عن كثير من الجوانب التي ظلت غامضة داخل النظريات الأخرى وقبل أن أختم هذه الكلمة التي أقدم بها هذه الدراسة العلمية أود أن أشير إلى نقطة أساسية، وهي تتعلق بالوضوح الذي يتسم به أسلوب الترجمة.

فقد استطاعت اللغة أن تصل إلى هدفها، وتحقق متعة المعرفة العلمية على مستوى المفاهيم والمصطلحات.. ولم يكن ذلك ليتأتى لو أن صاحب هذه الترجمة الأخ القمري لم يكن متمكناً بهذا الموضوع الخطير الذي كان ولايزال يشغل المنظرين والنقاد في جميع بقاع المعمورة، فقد قدم صاحب الترجمة بهذا العمل إسهاماً مهماً للغة العربية.

## أ. أحمد الطريبسي

### تقديم الدراسة:

وردت هذه الدراسة المترجمة عن الفرنسية في مجلة (Langeges) الفصلية (عدد 51 سبتمبر/ أيلول 1978. وهو عدد مخصص للشعرية التَّوليدية.

تمتد هذه الدراسة في هذا العدد من صفحة 7 إلى صفحة 53، وقد سعينا في ترجمتنا لهذه الدراسة أن نكون مخلصين لروحها العامة إبستمولوجياً، ومن حيث البرهنة والاستدلال نظراً للطابع السّجالي الذي يسمُها.

ونشير، بهذه المناسبة، إلى استفادتنا من جملة بحوث ودراسات ودروس أساتذتنا وزملائنا في جامعة محمد الخامس، خاصة د. محمد مفتاح ود. محمد برادة، ود. أحمد اليابوري.

كما استفدنا من اقتراحات الأساتذة إدريس الشغروشني ومحمد غاليم، خاصة على مستوى المصطلحات والمفاهيم. ويسعدنا بالمناسبة أيضاً أن نشكر الأستاذ الدكتور أحمد الطرايسي على تقديم هذه الدراسة.

## 1 - مقترحات

إلى جانب النسقية اللسانية التي جاء بها كتاب «دروس اللسانيات العامة» - الذي نسب بعد ظهوره إلى (دوسوسير) لاحقاً - وضعت إسهامات نظرية (يلمسليف) ونتجت عن هذا الدمج - الذي أضيفت إليه اقتباسات نظرية مستمدة عن الشكلانيين الروس - مقاربة وصفت بأنها «بنيوية» نتيجة الأهمية الوصفية للأنساق. وتحولت صفة «بنيوي» خلال الستينات والسبعينات، بشكل استيهامي مثير إلى مقابل للحداثة النظرية، وصارت العلوم التي تتكون منها اللسانيات (الصواتة، الصرف، التركيب، الدلالة) على وجه السرعة علوماً «بنيوية»، شأنها في ذلك شأن النحو، امتدادها اللصيق بها، والذي لا يستغنى عنه.

إن اللجوء إلى اللسانيات كلياً - بالنسبة إلى كل الذين يعتبرون النصوص الأدبية أولاً وقبل كل شيء «مكونات لغوية جمعت وفق نظام معين» - قد ساعد بالطبع على وضع جهاز منهجي يعين على تحليل النصوص، وصارت الأسلوبية بدورها،

وبجميع بدائلها، «بنيوية». ولما كانت الأسلوبية قد فقدت قيمتها بشكل صريح فيما بعد، فقد تشكلت بعد ذلك «شعرية بنيوية»، وبموازاة هذا الاستعمال المكثف للنماذج بعد أن نصبتها اللسانيات، فإن علوماً أخرى (من قبيل التحليل النفسي والإناسة) قد طبعها بدورها اللجوء إلى المقولات التي اقترحت للدراسة اللغوية وحدها.

وبخلاف ما نلحظه بالنسبة إلى اللسانيات البنيوية، فإن اللسانيات التوليدية التحويلية لم يصاحبها (إلى حد الآن) مثل هذا الانتشار. وبقيت النظرية محصورة في نماذج مركزة في التركيب (la syntaxe) أساساً. أما الصواتة (التي تفتقر من خلال تجلياتها الأولى إلى الانسجام تجاه التقابل بين التزامني والتزمني - ويتفق كل من (تشومسكي) و(هال) على هذا التمييز في القسم الأول من كتابهما - ثم يستبعدانه بعد ذلك لصالح نموذج وصفي أكثر دينامية، ولا يلجأ (شان) إلى المظهر التزمني إلا عندما يخدم ما يؤكده نظرياً بصدد الاشتغال التزامني) وعلم الدلالة فيظلان علمين تجريبيين وتجزيئيين وغير متداولين، أو غير مستعملين لدى الباحثين، كما يظلان أيضاً محدودين بشكل ما ولا يتجاوزان حدود أعمال تمهيدية لا تعدو أن تكون وظيفتهما فيما يبدو «مجرد موضعة في المجال» أكثر من قيامها بدور رمزي يبشر بتيار يتشكل.

لا شيء قد يبدو إذن أنه يشير إلى وجود اتفاق جوهري قد

يعتبر ذا «نزعة توليدية»، وهذا ما يفسر دون شك سبب عدم اهتدائنا في الوقت الراهن داخل الأعمال التي تتجه نحو المتن الأدبي، إلى مقاربة نوعية تتقصد الأسلوبية التوليدية. ويبدو أن بعض الأعمال المتفرقة والمبرمجة وفق أسئلة خاصة بها يجتذبها في ذلك إقامة شعرية توليدية، غير أنها لا تتموقع داخل بحث يتسم بالشمولية، وتظل سجينة حركة مكشوفة للعيان تختلس مجموع العلوم الإنسانية كما كان الأمر خلال الفترة البنيوية.

إذا نحن أخذنا في الاعتبار جوهر الأعمال النقدية التي ظهرت على امتداد العشرين سنة الأخيرة، وكان موضوعها المتن الأدبي، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بأن نسجل مع ذلك ظهور بعض المقالات وبعض الدراسات التي تستحق أن تنسب إلى التوسل بالمنهجية التوليدية التي تعتمد قواعد اللسانيات التوليدية. وعلينا في هذا المجال أن نكون حذرين رغم ذلك، وفي الصفحات القادمة سنعمل على محاولة اقتراح بيان مفصل سريع وتشخيص مرحلي لهذا التيار.

إن الترتيب الذي سنضعه قد يبدو ذاتياً، كما أن التفاريق التي سنقيمها يمكن أن تبدو اعتباطية، غير أننا نطمح من وراء ذلك إلى الإشارة منذ البدء، وفي أصل هذا العمل الذي نقوم به، أننا لم نكن نحتفظ ببعض التحليلات على وجه التقريب إلا كأمثلة تنتمي إلى نوع من «النقد التوليدي». بمعنى آخر: إننا لم نحتفظ بالأعمال التي تستند إلى الاستعمال المجازي للتصورات

التي جاءت بها اللسانيات التحويلية - التوليدية. فقد اتجه اهتمامنا إلى التحليلات الأدبية التي تدعي - بصفة أقل نسبياً - أنها تكشف عن كيف «يتولد» النص، وكيف «تتوالد» الموضوعات والحوافز (Les motifs). أما معايير الانتقاء التي اعتمدناها في هذا السياق، فإنها تقوم على التطبيق الدقيق للتحديد اللساني ولمبدأ التوليد، أي الإحصاء الكاشف، عن طريق القواعد، لأنساق تحقق طابع أدبي، ولم نحتفظ سوى بالدراسات التي تظل مطابقة لهذا المبدأ، أو الدراسات التي يقوم المقترح الظاهر فيها على مناقشة أساس مثل هذه القناعة. ولما كانت حدود مثل هذا التقديم لا محيد عنها، فقد حاولنا أن نحلل قبل كل شيء الدراسات التي بدت لنا أكثر تمثيلاً من بين مختلف الاتجاهات ومختلف التوجهات التي تعود في أصلها إلى حقل ما نطلق عليه - نظراً لانعدام أي حل آخر - الشعرية التوليدية».

## 2 - هل هو تاريخ؟

من الممكن منذ الآن أن نميز - داخل عملية تحقق النظرية التوليدية - التحويلية وانبثاقها - عدة مراحل متتابعة. أما التغييرات التي حدثت عندما تشكلت اللسانيات التوليدية فلا محيد عنها باعتبارها قد وجدت داخل «الشعرية التوليدية»، لأن هذه الأخيرة ستعثر علي نماذجها داخل نظرية تحاول من جهتها أن تتحدد في نفس الوقت.

وليس من المستحيل في شيء أن نطرح سؤال اللزوم وسؤال أساس «تقطيع» معين داخل المتن المدروس، غير أنه لما كان الأمر يتعلق بكوننا نقيم مسبقاً تقطيعاً يراعي التسلسل الزمني باختيار ما يطابق ما قد يسمى «الشعرية التوليدية» إلى حدود سنوات 1956 - 1977 (انظر قائمة المراجع)، فإنه ينبغي أن نذهب إلي أبعد حد، ونقبل أنه خلال هذه الفترة بإمكاننا أن نتعرف على مجموعة من العوامل التي تسمح بتحديدها كفترة انتصب فيها سؤال موضوع «الشعرية التوليدية»، وسؤال مشروع منهجة التحليل الأدبي الذي اتخذ قالباً له ما جاءت به اللسانيات التي عاصرته داخل إشكالية الدراسات الأدبية. وبموازاة ذلك، فإن كل رسم للمقولات الصغرى لا يمكن أن يجد تبريره إلا داخل قبول الإطار العام، أما قيم التقابل فتثبت رأساً داخل نسق خاص، رسمت حدوده بدقة.

يمكن أن نقبل تصور (غ. باشلار) الذي يمكن بحسبه في فترة تاريخية ما أن توجد نظريتان متعارضتان داخل موقع تتناوبان فيه السلطة، ولن يكون - تبعاً لذلك - بمقدورنا سوى أن نخلق إيهاماً بالتكامل بينهما، لأنه - بكيفية - ما كل نظرية من هاتين النظريتين تكون إحداهما في صعود، والأخرى في أفول. غير أن اقتراح ألا ينظر في ذلك سوى إلى التناوب بينهما قد لا يزيد سوى إقصاء السؤال الوحيد الذي يستحق أن يطرح، وهو: متى يمكن القول عن نظرية ما أنها نظرية مهيمنة؟

إن هذا السؤال لا يختلف عن اقتراحنا، لأنه هو السؤال الذي يجعل صفة «توليدية» تفرض طابعاً مهيمناً بالنسبة إلي نمط معين من النظرية. وصفة «مهيمنة» ليست عبارة وقع عليها الاختيار بدقة، لأننا كنا نبحث لأياً عما هو «مهيمن عليه»، ذلك الذي يحاكي استعمال عبارة «مهيمنة» داخل مركب «إيديولوجية مهيمنة»، ولا يعيد إنتاجها، لأنه - وهذا هو بيت القصيد - يراد بذلك أن نوضح في النهاية أن «الشعرية التوليدية» لم تمتلك نفس الوضع الذي كان عليه وضع «الشعرية البنيوية» فالشعرية التوليدية لم تتخذ مكانتها كنموذج قابل للاتباع. وهذا ما يقودنا إلى التساؤل بصدد الصلة مع النظرية اللسانية التي تنسب نفسها إليها. فالنظرية التوليدية قد وصلت إلى اكتساب موقعها «المهيمن» (مع مراعاة أننا نقصد بهده الصفة هنا جانب السبق كموقع لا يمكن التسلل إليه) داخل اللسانيات. وإذا نظرنا ملياً في تاريخ الشعرية التوليدية السريع: هل من الواجب علينا - تبعاً لهذا النظر - أن نقدر بأننا إزاء إجراء للتحليل يختزل إلى صورة من البرمجة المبالغة والثابتة، وذلك بالنظر إلى التغييرات التي حدثت داخل المجال اللساني؟. أم أننا سنكون إزاء حركة هامشية كلياً، لعبت دوراً مشوشاً تجاه النظرية اللسانية التي أوضحت نتائجها سريعاً - من تلقاء ذاتها - أن الشعرية أو الأسلوبية لا يمكن أن تربحا من وراء ذلك شيئاً ذا قيمة؟ هل علينا أن نستخلص من هذا أن الشكوك التي أفصح عنها

(ن. تشومسكي) نفسه بصدد هذه العملية كانت شكوكاً لها ما يبررها، وأن الدراسات الأدبية لن تستفيد من التقرب من اللسانيات التوليدية؟ ألم يكتف (تشومسكي). وقد سئل في كتاب ظهر حديثاً بصدد الاهتمام الذي يوليه للشعرية التوليدية - بأن رد على مستجوبته قائلاً: «كل هذه الأعمال جد هامة، غير أنني لم أساهم فيها البتة، ولذلك فأنا نفسي غير مؤهل للحديث عنها. إنني لا أملك أية «قدرة» للإجابة، وهي أحد الموضوعات التي لا أملك شيئاً أقوله عنها» (انظر، ن. تشومسكي، حوارات مع ميتسو رونا، باريس، فلاماريون، 1977، ص 200).

إنه لمما يمنح هذا الملف أحقيته في أن يوجد هو أنه يحاول الإجابة على هذه الأسئلة، غير أنه لتتم الإجابة بما فيه الكفاية ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار فعلياً العلاقة التي تقيمها الشعرية التوليدية مع اللسانيات التوليدية، ونأخذ بعين الاعتبار أيضاً التغييرات التي تحققت داخل اللسانيات التوليدية. فهذان النوعان من العلاقة - لما كانا يتبادلان التأثير، ولا يحتويان سوى تطورية الشعرية التوليدية - هما نتاج دينامية خاصة، بقدر ما هما أيضاً حصيلة علاقة مباشرة للتبعية بينهما.

وقبل الخوض في تحليل أكثر تقنية نفضل أن نحترس من السير على هدي من التباس ما، إذ إننا عندما نتمم لفظة «شعرية» بنعت «توليدية» لا يتعلق الأمر بالنسبة إلينا باستقبال تأثيرات صرعة ما، فالنعت يشهد بالصلة العضوية التي تقيمها

هذه الشعرية، ليس مع إجراء «توليدي»، وإنما مع اللسانيات التوليدية، فالتمييز شيء لابد منه عندما نرغ في إدراك الفجوة التي تفضل «الشعرية التوليدية» عما اتفق على الإشارة إليه باسم «النقد التوليدي». ولما كان النقد التوليدي - أي نقد توليدي - لا يمكن أن يظهر كذلك إلا متى وضعنا نهاية لدورة «الشعرية التوليدية»، فإن التصورات التي تقترحها اللسانيات التوليدية تكون قد اتسعت، وأعيد النظر فيها إلى حد أنه لا يفضل لها أي حق في اقتسام شيء مع النظرية التوليدية سوى العلائق الموحية التي لا يوثق بها.

إن ما يثير - عندما نحلل الدراسات التي تتخذ لنفسها هدفاً دمج النظرية التوليدية داخل التحليل الأدبي - هو قبل كل شيء الطابع الظاهر لانكشاف واختفاء القضايا النظرية التي تستمد مباشرة من اللسانيات. ولا يتخلص هذا الاستمداد من الإدعاءات، وتظهر تعزيزات النظرية وانقساماتها وتبعثراتها فيما بعد بشكل بين. ونميز هنا أيضاً، بنفس الوتيرة، التأثيرات الارتدادية للنظريات التي تدخل في خلاف مع النزعة التوليدية. وهكذا فإن التعارض بين (ثورن، 1965) و(هندريكس، 1968) مثلاً، حول الأهمية التي ينبغي أن نوليها للعبارة بالنسبة إلى التركيب الذي يتولد تحت غطاء منهجية توليدية، مسألة احتلت مكانها المركزي داخل الشعرية البنيوية (راجع الجدل الذي دار بين (ياكبسون) و(ديفاتير) بصدد «قطط» (ش. بودلير). نفس

الشيء يقال عندما يقحم (ت. أ. ڤان ديك) داخل نموذجه النحوي الخاص للنص (بناء مجرد ومؤمثل بشكل دقيق للشعرية التوليدية) سنة 1970 العناصر الصوغية (أي المحل «م» والزمن «ز»). وهي العناصر التي تتخذ صفة تحديدات احتمالية، فيسجل بذلك انزلاقاً في اتجاه التداولية.

إذا اعتبرنا العشرين سنة الأخيرة، فإننا نهتدي إلى ثلاثة مظاهر تلاحقت من اللسانيات هي: المظهر البنيوي، والمظهر التوليدي، والمظهر التداولي. ولما كان بالإمكان عرض هذه المظاهر، فإنه بالإمكان أيضاً أن نؤشر - بشكل موجز - على الاختلافات بينها: إن اللسانيات البنيوية تنظر في نظام اللغة باعتبارها «في حد ذاتها ومن أجل ذاتها». وتقحم اللسانيات التوليدية الاعتبارات الملموسة حول الفعالية المنطقية (النشاط المنطقي) لدى الإنسان الكوني (بحدد تشومسكي مواقفه بصدد النظرية اللغوية علي أنها «قسم من علم (النفس البشري)، بينما التداولية هي محاولة تسعى لإعادة السياق خارج - لغوي داخل التحليل اللساني (انظر، رميتڤايت، **الكلم، المعاني والمرسلة: نظرية وتطبيقات في علم النفس اللغوي**، (بالإنجليزية)، نيويورك، المطبوعات الأكاديمية 1968، وفيه يتحدث عن «الانغراسات التأشيرية للملفوظات» (ص 185)*[1] بينما يتحدث (ماكس بليك) عن، ويقترح - كسمة مميزة للتداولية - ظاهرة «السياقية»*[2].

هل علينا أن نفهم - تبعاً لهذه النظرة الموجزة التي تضع التداولية في الدرجة الثانية بعد الاتجاه التوليدي - أن الشعرية التوليدية بالنسبة إلينا تشكل مرحلة متجاوزة من مراحل الإشكالية الشعرية أصلاً، علي أنه قد سبقت الإشارة في المدخل إلى الطابع الجزئي لقسم كبير من النصوص التي تشكل المتن الذي اعتمدناه؟

ينبغي بكيفية ما أن نجيب بطريقة إيجابية على السؤال السابق، وإن كنا لا نستند إلى أساس تصور نموذجي لحقل نظري مواز ما. في الحقيقة: أن النظرية التوليدية هي التي فقدت قوتها في التدخل، وفقدت قوة التوجه فيما يتعلق بالدراسات الأدبية. وحتى إذا كنا نرغب في اعتبار المظهر غير المكتمل وغير المقنع للشعرية التوليدية كحالة لا محيد عنها من عمل يوجد في طور التكون، فإن أية محاولة لإتمام ذلك سيكون مآلها الفشل، لأن النظرية ذاتها هي التي تتخلى عن تعهداتها، حيث لم تعد الأسئلة التي جاءت بها النظرية التوليدية داخل اللسانيات أسئلة جوهرية داخل الإطار المعرفي الحالي. وتتجه الاستفادة بالتدريج نحو مجال آخر حدد بشكل متسرع - لو سمح لنا أن ندلي بحكم ما - هو إقامة «نحو السياقات».

أكيد أنه تنشر (وستنشر) دراسات تنتسب إلى الشعرية التوليدية (ومن ذلك عمل (غي لافليش) الذي يبحث في تحديد «نحو أسلوبي»*[3]، غير أنه توجد مقابل ذلك أعمال «بنيوية»

تنتمي إلى نفس الفترة التي تشير إليها. وتسمى - نظراً لغياب ما هو أفضل - أعمالاً تنتمي إلى «ما بعد البنيوية».

يتحدد مجال الشعرية البنيوية التوليدية حرفياً كما لو كان إذن قد سلب منه محتواه النظري والتطبيقي. وتعود هذه الوضعية المفارقة إلى عدة عوامل لن يكون مفيداً محاولة تحديدها بدقة، وإن كانت عوامل مانعة باستمرار، أو أنها فيما بينها علائق متواشجة. لنذكر بعضها بإيجاز: التشتت النظري الدائم للحقل اللغوي، غياب تحديد موضوع بعينه (إذ ليس هناك نظرية لـ «الحدث الأدبي»، وإنما هناك حالة استجلاء وفق معايير لغوية للنص «الجيد»، أو النص «الرديء» الذي يعيد إنتاج سؤال «درجة النحوية»، ويمدها ليوسعها عن طريق إقامة مفهوم «درجة قابلية الشعرية»)، ثم هناك الشرط غير الإجرائي للتصورات اللسانية المستعملة كما هي في دراسة العنصر الأدبي.

إن دراسة مختلف هذه العوامل ستعيننا على التمييز بين ثلاثة أنماط من التحليل داخل الشعرية التوليدية. (وتطابق هذه الأنماط ثلاثة أنماط متوالية للشعرية التوليدية، غير أنه بإمكاننا - في الحقيقة - أن نعتثر على دراسة تطابق النمط الأول نشرت في نفس الوقت الذي نشرت فيه دراسة من النمط الثالث، وذلك لما بين الأعمال من تباين نسبي بالنسبة إلى المعرفة التي يكشف عنها الباحث في مجال اللسانيات التوليدية)، وكل هذه الأنماط يطبعها:

1 - استعمال قواعد، واستعمال الجهاز التصنيفي الذي يشغل عن طريق اللسانيات التوليدية بهدف اقتراح وصف للنصوص الأدبية.

2 - اللجوء إلى الإجراءات الظاهرة في النظرية التوليدية لتفسير اشتغال نص أدبي ما.

3 - اللجوء إلى صفات الانتقاء لتفسير بعض مميزات النصوص الأدبية.

## 3 - بنيوية، توليدية تداولية

إن ما لـ (تشومسكي)على البنيوية من ديْن يظل غير واضح بما فيه الكفاية، فنحن نعلم أنه اشتغل مع (هاريس) الذي كان إجراؤه في استقصاء الوحدات الصوتية الصغرى وتصنيفها إجراء مطابقاً لرغبة المنهجية اللسانية بفضل وضع مصطلحية تصنيفية، ووضع سجلات ترافقها. وقد استبدل البنيويون الإجراء التقليدي الذي كان يرتب بعض وقائع اللغة من وجهة مقولات عقلية إسقاطية يؤتى بها، بنظرية وصفية لم تنفصل رغم ذلك عن تجريبية ظلت قائمة. كما احتفظ (تشومسكي) وغيره من اللسانيين بقسم كبير من مكونات الجملة التي اهتدى إليها البنيويون، غير أنه استبدل أسبقية حقل العنصر البنيوي بالأسبقية البنيوية للمركبية منظوراً إليها كتجاوز وعلائق لعنصر. فالنحو التوليدي - كما كتب (ن. روڤي) - «مطالب بأن ينظر من جديد

غي ما قام به (البنيويون)، والدفع بذلك أبعد ما يكون إلى الأمام»*[4].

يمكن أن نعتبر الانتقال إذن من المقولات الوصفية - البنيوية إلى المقولات الوصفية للنحو التوليدي قد كان مجرد انزلاق طفيف عن طريق تحويل شامل لما كان يقال دون تحديد من العنصر إلى المجموعة. وعندما يعود (تشومسكي) - على العكس من ذلك - إلى أصول التصورات اللسانية، للبنيوية (ولا يهم ما تكون هذه الأصول) الأمريكية أو الأوروبية، ويقوم بوصف اشتغال اللغة واشتغال سيرورتها العامة، فلن يكون بإمكانه سوى أن يعترض على المبادئ التي وجدها في كتاب «دروس اللسانيات العامة» قائلاً: «إن النظرية اللغوية بهذا المعنى نظرية عقلية بالمعنى الآلي للفظة، لأنها ترتبط بالكشف عن واقع ذهني ملازم للسلوك الفعلي. واستعمال اللغة كما نلاحظ ذلك، أو حتى النزوعات التي قد نفترض أنها تجيب عن المؤثر والعادات، كل هذا يمكن أن يوفر معلومة حول طبيعة هذا الواقع الذهني، غير أنه لن يتمكن من بناء المادة الفعلية للسانيات متى اقتربت هذه الأخيرة من التمييز الذي وضعه (دوسوسير) بين «اللغة» و«الكلام». من اللازم أن نبعد التصور السويسري لـ «اللغة» الذي يختزلها إلى سجل منسق من العناصر، وذلك من أجل العودة إلى تصور (همبودرت) الذي يجعل القدرة الخبيئة نسقاً من الإجراءات التوليدية»*[5].

إن قوة فعل «أبعد» (Rejeter) (أو أقصى) تكشف عن رغبة ذات قطيعة جذرية، ويمكن أن نلاحظ داخل تعليقات أخرى بصدد نفس الموضوع أن (تشومسكي) يبدو أكثر تحفظاً، ويتحدث عن «اقتباس» أكثر مما يتحدث عن «إقصاء» خالص وبسيط. ولا نجد أفضل من النص المذكور منذ قليل للتدليل على ذلك. فالاعتراض على (دوسوسير) يقوم بوضوح على فكرة أن «اللغة» لا يمكن أن تكون سوى سجل نسقي من العناصر. ويتهم كتاب (دوسوسير) بكونه لم يترك مكاناً لنظرية الجملة، لما كانت هذه الأخيرة لا تندمج - في نفس الوقت - بسهولة داخل اللغة وداخل الكلام كما حددا. ويضع (تسومسكي) محل اللغة كنظام من العناصر القدرة كنظام من القواعد، وهي القواعد «التي يمكن أن تتوافر من أجل أن تولد عدداً كبيراً لا يحصى من البنيات» (Aspects p: 31).

لنتجاوز الآن كون (تشومسكي) يماثل بين (دوسوسير) وكتابه «دروس» (وهذا ما يدل على أن معرفته بما قام به (دوسوسير) وبأفكاره اللغوية تأتي في الدرجة الثانية)، ولنكتف بصدد هذه المسألة بتقديم ملحوظتين هما: لماذا يحتفظ بالمقولات اللغوية التي ينتجها السجل اللغوي البنيوي داخل اللسانيات التوليدية، علماً بأن فكرة «السجل» ذاتها هي التي تقصى؟ هل هناك اختلاف كبير بين «الإبداعية التي تغير القواعد» وبين «الإبداعية التي تحكمها القواعد»، لأنه، رغم كل شيء، يعتبر

(لاينس، 1968) أن التمييز بين «القدرة» و«الانحياز» يحتفظ بالفرق بين اللغة والكلام، وعن طريق هذا التقريب يشير (لاينس) إلى أن الأمر يتعلق - بالنسبة إلى البعض - بمجرد تحيين تصورات قديمة في صورة عملية مصطلحية تنتمي إلى السطح؟

يمكن أن نتساءل أيضاً إن لم يكن الأمر يتعلق بخطأ في القراءة من جانب (تشومسكي) الذي يستند إلى مرجعية مذهبية يردها إلى (همبولدت) ولنذكر كتاب «مدخل إلى أثر حول (الكافي) Le Kavi »، وفيه: «إن اللغة ليست في حد ذاتها صنيعاً قائماً بذاته، وإنما هي نشاط (فعالية) قيد التشكل باستمرار. ولهذا لن يكون تحديدها سوى تحديد توليدي». هناك فرق بين «التوليدي» (génératif) والتكويني (génétique) داخل وسط مجتمعي ضيق. وعندما تتم المقابلة بين (همبولدت) و«دوس»، فإنها في الواقع مقابلة بين نظريتين متمايزتين للغة الشفوية (المنطوقة)، وليس في ذلك تعليل للإجراء التداولي، لأنهما نظريتان لا تتقابلان حول المسألة المطروحة للنقاش، وإنما تتقابلان في إطار أعم حول تعريف موضوع اللسانيات، بينما يلتقي بصدده هذه النقطة الدقيقة كل من (سوسير) و(تشومسكي): إن موضوع اللسانيات هو «دراسة اللغة في حد ذاتها ومن أجل ذاتها، (تشومسكي) و(سوسير) يثبتان اللغة، و(همبولدت) يشدد على **اللغات**. ويقترح (همبولدت) مقاربة عرقية بصدد إجراءات التواصل داخل «الوسط المجتمعي

الضيق»، وهو الأمر الذي يختلف بالنسبة إلى الإجراء التوليدي الذي يطالب بوضع «قاعدة» لغوية مجردة: «إن على أي نحو ملائم بما فيه الكفاية أن ينسب إلى كل عنصر من مجموعة لا نهائية من الجمل وصفاً بنيوياً يشير إلى كيف تفهم هذه الجملة من طرق متكلم/ مستمع نموذجي (Aspects. p 15).

إن اللسانيات الأمريكية كانت تكشف - من باب التقليد المعرفي - عن اهتمام أكبر بعلم اللهجات (La dialectologie)، وهو اهتمام لم يتوقف منذ زمن بعيد عن طريق أعمال حول اللهجات لدى مختلف «الجماعات» التي تنتمي إلى أجناس السرد داخل المعازل (= Les ghettos)، وبأولئك الذين ينحدرون من أصول الريف المكسيكي (Los chicanos) والمولدون (Les créoles). ويعني هذا الكثير بالنسبة إلى مفهوم «الخصوصية اللغوية» (La spécificité linguistique) الذي يبدو قائماً بالفعل، كما يعني أيضاً أن استقدام نموذج من التماثل الكيفي (L'isomorphisme) لم يكن اهتماماً رئيسياً. أما في أوروبا، على العكس -، بصفة خاصة في فرنسا، ونتيجة عدد من الأسباب التاريخية التي لا فائدة من ذكرها الآن - فإن النحو لم يكن ليظهر سوى بدافع من الدور المعياري الذي كان يبحث في إطار. فهدف النمو كان يقوم على أساس إثبات قواعد مقننة لـ «الاستعمال الجيد» (Le bon usage) عن طريق تحديد معيار بالنسبة إلى كل انحراف يتشكل في صورة انزياح أو خرق

(déviation) في البداية، ثم في صورة «خطأ» بعد ذلك. ونعلم أن معايير الترتيب (Les critéres d'organaisation) كانت تستمد فعاليتها من تصور قائم بصدد اشتغال «العقل البشري: إن موضوع «اللغة» - كما في «الموسوعة» - الذي يبرر أسبقية اللغة الفرنسية - لما كانت لغة تتميز بمحاكاة بنيوية تكاد تكون تامة للاشتغال المفترض للعقل البشري - يشكل مثالاً متميزاً، ثم إن نظام الحامل/ المحمول (L'ordre Sujet/ Prédicat) مثل واضح لهذه الحالة. ودون أن نقترف ذنباً نجد أيضاً، نتيجة مبالغة ما في التصور الاثنوغرافي، فإنه بالإمكان أن نقدر أن الثنائية «معيار/ خرق/ (Norme Déviation) يرتبط في اللسانيات الغربية بالمجال الأوروبي وحده.

قد يبدو عرضياً - بالنسبة إلينا - أن نرى (تشومسكي) يبرر وضع «متكلمه/ مستمعه» النموذجي عن طريق الاستناد إلي منطلقات متطورة داخل النحو «المنطقي» لجماعة بورروبال (Port-Royal). فقد كان (تشومسكي) يشك في وجود حتمية مركبية، وهو الشك الذي لم يكن ليظهر في كتاب «دروس...»، غير أننا نستطيع بطريقة ما أن نقول إن البنيوية النحوية قد نجحت (خاصة في فرنسا) في عمليتها التصنيفية (Taxinomique) التي سمحت لتحليل الجملة بأن يتخلص من المعايير العلائقية الوحيدة. فالوصف البنيوي - وهو يتجنب استعمال مفهوم «المفعول» (المفعول به، المفعول لأجله)، ويعوضه

بمجموعة محددة من قبيل فئة المكون الأساسي (مثلاً: المركب الاسمي، المركب الظرفي، المركب النعتي) - قد وضع حداً لتصور لاهوتي للعلائق القائمة بين عناصر الجملة. فالفعل يعد ذلك العنصر الرئيسي الذي ينتج عنه كل شيء، ويعود إليه كل شيء. ولم يحتفظ (تشومسكي) - وهو يضع جانباً هذا التغيير الحاصل في النمو عن طريق المنهجية النحوية البنيوية بالنسبة إلى النمو التقليدي - سوى بالنتيجة «الجزئية» لهذه «النظرية الوصفية»: «ليس بإمكان نحو، سواء كان تقليدياً أو بنيوياً خارج تصنيف الظواهر الخاصة أن يصوغ قواعد توليدية لبعض الامتدادات» (Aspects, p. 15).

إن تمثل (L'élaboration) النظرية للمستويين معاً - التقليدي والبنيوي - قد سمح لها بتشكيل ما اعتبرته بمثابة «نحو ملائم» (Grammaire adéquate)، على أنه نحو بإمكانه أن يصوغ بما يكفي من التماسك انتظامات(régularités) أساسية للغة» (Aspects, p. 15)، ولنستشهد بما يلي: «يمكن أن نفترض أن البنية السطحية والبنية العميقة بإمكانهما أن تكونا متماثلتين باستمرار. وبالتالي فإن النظرية التركيبية التي تطورت داخل إطار اللسانيات (التصنيفية) البنيوية الحديثة قد تكون موسومة بإيجاز بفرضية جوهرية تكون بحسبها البنية العميقة والبنية السطحية بالفعل نفس الشيء (...). والفكرة المركزية لنحو تحويلي ما هي أن هاتين البنيتين عموماً بنيتان مختلفتان، وأن البنية السطحية تتحدد عن طريق التطبيق الذي يتكرر

بالنسبة إلى أشياء من طبيعة أولية لبعض العمليات الشكلية التي تسمى «التحويلات النحوية» (Les transformations grammaticales) (Aspects, p. 17).

إن هذه البنية العميقة التي تشكل قاعدة المكون التركيبي الأساسية هي بالفعل موضوع مجرد وشكلي، غير أن خصائصه تعيد إنتاج «تبسيط» مركب يجيء مدعوماً بخصائص جملة «نموذجية» (exemplaire) منظمة بحسب المعايير العقلية (مثلاً: حالة الفاعل - المسند إليه)، ولما كان (تشومسكي) يفترض وجود آليات ذهنية محدودة داخل التحليل، ويمكن أن يهتدي إليها داخل الإجراء اللغوي للمتكلمين - المستمعين («من هذا المنظور تكون النظرية اللسانية نظرية ذهنية بالمعنى التقني لهذه العبارة، لأنها تسعى إلي الكشف عن واقع عقلي ملازم للسلوك الواعي»، (Aspects; p. 13)، فإنه (تشومسكي) - يعجز عن إعادة بناء البديلة (Le substrat) المجرد إلا عن طريق فصلها بالنسبة إلى نموذج من التنظيم العقلي المفترض. ويكمن داخل هذا الأمر نوع من الغموض رغم ذلك متى قبلنا فكرة «نحو كوني» (grammaire universelle) كما هو مفترح بصفة عامة في كتابه «**اللغة والفكر**»: هل توجد البنيات الكونية داخل فكر اللساني (Le linguste) الذي هو بدوره متكلم - مستمع، وبإمكانه أن يطالب بهذا الوضع. أم توجد داخل اللغات ذاتها (كما قد يجعل تصور «البنية اللصيقة» افتراض ذلك قائماً)؟

إذا كان الأمر يتعلق بالحالة الأولى، فإن الدراسة لا يمكن أن تنقلب سريعاً إلى لعبة سماع ترتبط بمنهج من صنف «المنهج السماعي»، (وربما يكون هذا التأويل هو الذي شجع التطورات التي عرفها علم الدلالة البنيوي). إن الاختلاف بين اللسانيات البنيوية واللسانيات التوليدية يقوم في عمقه على اختلاف من حيث درجة التجريد (L'abstraction)، فحيث تسعى اللسانيات البنيوية إلى ممارسة إجراءاتها، يكون بإمكانها، قبل كل شيء، أن تضع في الواجهة الاختلافات التي توجد بين مختلف اللغات، بينما تهتم اللسانيات التوليدية بما تمتلكه هذه اللغات من تماثل، ولا يقل عن ذلك في شيء كون اللسانيات التوليدية، وهي تفترض بديلة مجردة مادامت النظرية التوليدية تفضل نوعاً من التعميم غير الدقيق الذي نصادفه كل مرة في الشعرية التوليدية، إن علماء الدلالة وهم يحيلون على المكون الدلالي، قد وصلوا في ختام المطاف إلى التساؤل «أين يمكن أن تتوقف؟» البنية العميقة.

يصرح (تشومسكي) - خاصة بعد خلافه مع (كاتز) و(فودر)، 1963، 1964 (انظر كذلك كتاب (« Aspects, p. 31 ») قائلاً: «إن هذا النظام من القواعد يمكن أن يحلل في ثلاثة أجزاء هي المكونات الأساسية الثلاثة للنحو التوليدي: المكون التركيبي - المكون الصواتي - المكون الدلالي». وتلي لفظة «الدلالي» إشارة تذكر في الهامش تحت رقم (10): «بعيداً عن المصطلحية

التي اتبعها عرض (كاتز) و(فودر) في 1964، وسأفترض دائماً أن المكون الدلالي هو في الأساس كما يصفانه هما أيضاً: إن هذا المصطلح «دلالي» لم يسبق له أن بحث عن نسقية شكل البديلة، وآل على نفسه تمثل مكون تحويلي، وقواعده هي: «معرفة لغة تشغل قدرة ملازمة لإدراك أن تتكرر كي يتولد الجمل. ومن هذا المنظور، فإن أي نحو توليدي مطالب بأن يكون نظاماً من القواعد التي بإمكانها أن تتكرر كي يتولد عنها عدد لا نهاية له وكبير من الجمل» (Aspects, p. 30/31).

إن التركيب في نظر (تشومسكي) هو وحده الذي يسمح بتكوين نظام رياضي (mathématique) محتسب سيكون بمثابة نموذج افتراضي للقدرة اللغوية للذوات المتكلمة (Les sujets parlants)، بينما المكون الصوتي والمكون الدلالي مكونان تأويليان لا يسمحان بصياغة نوع من التمثيل النسقي، غير أنهما قد يتخذان موقعهما باعتبارهما عنصرين محتملين. ولما كان أي نحو توليدي يقوم بالأساس على المكون التركيبي بإمكانه أن «يولد» (أي تعداد ذلك عن طريق قواعد يهتدى إليها)، فإن مجموع الآليات المستعملة يتضمن أننا نوجد إزاء مجموعة محددة من القواعد.

إن هذه القواعد التي تستخرج ويؤشر عليها - وهي القواعد التي تشكل العنصر الأكبر بالنسبة إلى القادرة اللغوية - لدى المتكلم/ المستمع النموذجي - تستعملها الشعرية التوليدية

لتحديد خصائص الإجراءات الشعرية لبعض النصوص الأدبية. وكما قد يكون ذلك محتملاً (وارداً)، فإنه لا يمكن البحث عن خصوصية «الشعرية التوليدية» إلا من خلال الاستعانة بهذا الكلم المنظم، سواء تعلق الأمر بتحديد خصائص «أسلوب» مؤلف ما، أو أسلوب عمل أو جنس أدبيين عن طريق ملاحظة «عادات مستهجنة» (Les tics) محولة فيه، أو تعلق الأمر بإقامة مجموعة من التحويلات (كما في «النحو النصي» (La grammaire textuelle) التي تتحكم في توالد النص إنطلاقاً من بديلة نصية قاعدية.

إن دراسة الجملة المنجزة - بالنسبة إلى (تشومسكي) - تتقلص إلى دراسة صفة المقبولية (L'acceptabilité)، ولا نجد في هذا ما يمنع من القول مرة أخرى إن العنصر الحاسم سيكون هو البنية السنخية (sous-jacente): «هناك أسباب قليلة - فيما يبدو - تجعلنا نضع محل التساؤل الفكرة التقليدية التي بحسبها يكون البحث الذي يمس الإنجاز (La performance) لا يتقدم إلا بمقدار ما يسمح به إدراك البنية السنخية» (Aspects, p. 20). وتقلص مثل هذه المقاربة أية استعانة بما هو خارج - لغوي، حيث أن اعتبار «حالة» الخطاب يلقي به جانباً كما لو كان غير قابل لأن يتخذ صفة نسق في حد ذاته («من الملاحظ أن اللسانيين الذين يتحدثون عن دراسة موضوعية بشكل متشدد لاستعمال الجمل في أوضاع فعلية يصفون بشكل لا يتغير «الحالة» بألفاظ

ذهنية تماماً عندما يصلون بالفعل إلى أمثلة»، (Aspects, p. 22). التوليديون لا يثقون في المقاطع اللغوية «التي توصف موضوعياً بعبارات فيزيائية خالصة»، أو كما يلاحظ ذلك (ن. روقي)، فإنه «يمكن التساؤل إن كانت نظرية تامة للسياق نظرية تامة وممكنة. إننا قد نشك في ذلك، لأنه كما يلاحظ ذلك من (كاتز) و(فودر)، 1963، كل نظرية تامة للسياق ستتضمن معرفة كلية للواقع، وسيكون العلم قد وصل إلى نهايته» (**مدخل إلى اللسانيات التوليدية**، م.م، - 1,2). إن الدراسة ملزمة إذن بأن تقوم على أساس العناية بالجملة المعزولة، وعلى العناصر السياقية - التي بإمكانها أن تتدخل في تحديد مقبوليتها - أن تستنبط من الدراسة النحوية التي تجعل هذه العناصر امتداداً للجملة المعزولة.

أما دراسة بعض الجمل «التي تخرق (تنتهك) السياق بالنسبة إلى الشعرية فتطرح إذن مسألة نظرية جد هامة إذ إن تأويل الجمل، خاصة في الشعر، قد يرد بشكل لا محيد عنه إلى أداة بناء نموذج «معتاد»، وإلى دراسة للتحويلات التي حدثت. فإلى جانب الجمل «المطابقة» للنموذج التحويلي، يعتبر بعضها كما لو كان نحوياً، لكنه غير مقبول، وذلك بحسب المعايير التحليلية التي تمدنا بها المنهجية التوليدية. ونتيجة وضع علاقة ما هو معيار مقابل ما هو خرق (أو انزياح)، فإن الشعرية التوليدية تتردد بين موقفين: فإما أن توسع مجال المعيار لاستقبال

الجمل التي تعتبر بمثابة جمل «منتهكة» (منزاحة) من وجهة نظر لسانية صرفة، وإما أن تقوم - على العكس من ذلك - ببناء نوع من النحو الخاص للخرق (المقبول) شعرياً، وذلك لأن تبرير مقبولية اللانحوية التي نصادفها في المتن الأدبي لا يمكن أن يبحث عنه داخل ما هو خارج - لغوي. إن التصورات الصنافية (سمات ما تحت المقبولية، سمات الانتقاء، وغير ذلك) تستعمل لإقامة نوع من السلَّمية على مستوى المقبولية خارج النحوية اللسانية الصارمة. وتبدو خصائص هذه التصورات الإجرائية جد محدودة، لأنها في الحقيقة تنتمي إلى الجهاز النحوي، ولأن «النحوية - كما كتب (تشومسكي) ذلك - هي عامل من العوامل العديدة التي تحدد المقبولية عن طريق تبادل التأثير فيما بينها» (Aspects, p. 23). وكما يلاحظ (تشومسكي) بنفسه، فإن هذه «العوامل الخارجية» لم تنل سوى القليل من اهتمام التوليديين: «غالباً ما تؤاخذ أعمال التوليديين بأنها أهملت دراسة الإنجاز لصالح دراسة القدرة السنخية» (Aspects, p. 30). وحتى إذا كان (تشومسكي) يرى بشكل لا يرد أن بعض الدراسات القليلة التي تطمح إلى منهجية العناصر الأخرى قد فعلت ذلك إنطلاقاً من إشكالية توليدية، فإنه لا يمكن سوى القول - بشكل يوازي ذلك - بأن هذه القضية، عندما يتعلق الأمر باللسانيات التوليدية، تجعل هذه الأخيرة معرضة لنفس النقد الذي تعرض له كتاب «دروس» الذي أوخذ على أنه لم يقترح

نظرية «للكلام» (القول). والتوليدية كالبنيوية تقدم الدليل على ضعف كلي فيما يتعلق بالتشديد على ربط موضوع اللسانيات بموضوعات أخرى. فالمعنى المشترك للملفوظات (الأقوال)، والتلفظ (بالمعنى الذي نتصوره على «دراسة ظرف تحيين الملفوظات») في علاقتهما المضاعفة بالذات (فاعل القول - Le sujet) وبما هو مجتمعي لم يدرس أي واحد منهما بما فيه الكفاية، إن لم تكن قد أهملت كلها من طرف التوليدية، ونحس بهذا النقص بصفة خاصة ما إن نقارب قضايا الشعرية: كيف نستعمل - مثلاً - التصورات الخاصة باللسانيات التوليدية في تحليل هذا النص السوريالي بعنوان: «جزيرة السعادة»؟

| | |
|---|---|
| نحن [الآن] وحدنا | Nous sommes seuls |
| على جزيرة سعادتنا | Sur motre ile du bonneur |
| أداعب خصلات شعرك الأشقر الطويلة | Je caresse tes longs poils roux |
| وأنت برقة | Et tendrement |
| ترفعين صوتك بالثغاء | Tu béles |

باستثناء قلب موضع لفظة «برقة» التي تفيد «الحالية» - فإن التركيب لا يفيد في شيء، إذ ليس هناك ترصيع، ولا تراكب عروضي، فجملة النص نحوية ومقبولة في نفس الآن، غير أن البلاغة الجديدة بإمكانها أن تدعي أن الأمر يتعلق بحالة خاصة من حالات الحشو المطرد (المنعكس). وبالفعل، فإن العمل النهائي

«الثغاء» يمنح النص معنى وينظمه عن طريق إتمام القيمة الدلالية للعنصرين: «نحن» و«الجزيرة»، ثم العناصر الأخرى كـ «الشعر الأشقر» عندما تتقلص إلى حد تحيين آخر ما يمكن من لحظات دور القرائن. وعندما نجهل كل شيء عن مغامرات (روبنسون كروزووي) - المنسي في جزيدة وليس له من رفيق سوى عنزة - فإن هذه الألفاظ ذاتها لا تحتفظ سوى بقيمة مرجعية دون أن تشحن قطعاً بقيمة إحالية مباشرة (التناص في تصوره الشائع بين الناس). إن عملية استكشافية تستند إلى علم الدلالة من شأنها أن تعين علي إعادة كتابة الضمير «نحن» كما لو كان ثنائية «أنا - أنت»، أو أن تقحم الإيحاء المباشر التالي: الأمر يتعلق بـ (روبنسون) والعنزة، إلى حد أن البديلة التركيبية الأساسية قد تقصي إلى أبعد ما يمكن (وقد ينتج عن إظهار ذلك تقاطع متعدد). ونفس الشيء عندما نربط السمات الدلالية «ثغا»، فلا نكتشف - على مستوى معين - سوى سمة [+ حيوان]. وليس بإمكان التحليل الدلالي الضيق أن يمنحنا سوى عناصر التأويل هاته:

«نحن» = أنا + أنت [+ حيوان].

وتظل «أنا» بأتمها غير محددة إلا بفضل سمة [+ حي] التي يوفرها فعل «داعب» على أن ارتباط سمة [+ إنسان] بفعل «داعب» جد اعتباطي متى كان لازماً إقحام مفاضلة داخل المكون التركيبي بين «أن يداعب المرء نفسه» [+ حي] + [+

إنسان]. وقد تتقلص هذه المفاضلة في بعض الحالات النوعية الخارجة عن اللغة (ترويض الحيوان) و/ أو داخلها [خلع الصفات البشرية على غير الإنسان]. إن قيمة هذا النص أعلاه كما نرى تؤسس نوعاً من الغموض الذي لا يظهر إلا عن طريق التحديد الذي يتجاوز السياق الإحالي غير المباشر (أي السياق الثقافي) الذي تعجز المقاربة التوليدية (التركيبية أو/ والدلالية) عن توفيره لنا. ومن ثم فإن الشعرية التوليدية حتماً وفي شكلها الأكثر دقة توجد - عندما تشتغل حول نصوص، وهي تستعمل سمات الانتقاء - في مواجهة هذه القضايا. والتحليل الذي يخص به (ڤان ديك) قصيدة، **بدل الرصاص**، لـ (پلايني) تقدم نموذجاً جيداً.

لقد حاول بعض الباحثين في نهاية الستينات الخروج من المأزق عن طريق تطوير تصور «الفرض» (Présupposition) وهكذا فإن جملة «تزوج راهبنا البارحة» (Notre prétre s'est marie hier) التي هي جملة سليمة نحوياً ومقبولة حول وضع الرهبان الكاثوليكيين. يتعلق الأمر هنا بفرض ذهني تام، وذلك على عكس جملة: «إن صنبوري لازال يبكي هذا الصباح» (Mon robinet pleure encore ce matin). فالفرض فيها قد يعتمد على إكراهات (متطلبات) منطقية خارجية ترتبط بسمات فعل «يبكي» الدلالية. إن البلاغة قد تخبرنا بأن الأمر يتعلق بصرة (Figure)، غير أن الأمر ليس بذي قيمة عند حدود هذه المسألة،

فما يظهر بوضوح من خلال مختلف هذه الأمثلة هو كون عناصر منطقية قد تتطلب استدعاءها للخروج من المأزق الذي تقود إليه الشعرية التوليدية - تبعاً للنزعة التوليدية التركيبية التي عدلت نسبياً بردود الفعل الدلالية - بصدد الدراسات الشعرية، ويقوم الإتيان بالعناصر التي تدين في العمق للمنطق إلى بناء ما نعرفه حالياً باسم «نحو السياقات» (Grammaire des contextes).

إذا كان غير مجد أن نرغب في التواصل إلى أصل هذا الانتقال الذي حصل من حيث موضوع الدراسة، فإنه من الممكن أن ننظر بعين الاعتبار إلى الندوات التي انعقدت ببولونيا (انظر، Poetics، (مجلة)، 1961) على امتداد الستينات، وهي الندوات التي اتسمت بقوة بالتأثير المتصاعد الذي مارسته «مدرسة المنطق البولونية»، ولعبت دوراً كبيراً في هذا التمركز الجديد. وخلال السنوات التي تلت بدأنا نلاحظ بالفعل تحولاً جديداً بالتدريج للاهتمام بالشعرية في اتجاه علم الإشارات (La sémiologie) كقضية كبرى، أو كما لاحظ ذلك (أ. ج. غريماس، 1970) عندما كتب «[إننا نلاحظ] التطور القوي الذي سارت عليه مدرسة المنطق البولونية خلال الخمسين سنة الأخيرة. فقد أبان الباحثون البولونيون بعد الحرب العالمية الثانية عن اهتمام متزايد بالنسبة إلى القضايا التي تجمع بين اللسانيات والأدب. وسيؤدي هذا الوضع داخل بولونيا إلى تنظيم مجموعات عمل دولية خاصة بالشعرية بإمكانها أن تفتخر بأنها أصبحت تقليداً يتبع [...].

فالتطور الطبيعي للعلوم المذكورة [...] كان يقود في نهاية المطاف إلى علم قابل لأن يتبنى كل أنظمة العلامات وأنظمة الإنسان باعتباره منتجاً ومتلقياً لها، أي إلى علم السيميائيات». وبموازاة فرع الشعرية التي استوى ضمن أفق إعادة النظر في العلامة (الدليل اللغوي) - من بين علامات أخرى - بحثت الدراسات - عن طريق اعتماد علم المنطق - في تعميق مقاربة اهتمت أكثر بالسياق الدلالي. وتمثل ذلك حالة أعمال (مونتاگ، 1964) مثلاً.

غير أنه، إذا كنا نحلل بدقة متناهية هذه الحركة التي اعتبرت إلى حدود الساعة كما لو كانت حركة «تداولية»، فإنه لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أنها حركة تضم بين جنباتها (دون أن نقوم بأية ثنوية متقابلة بدائية) تيارين رئيسين يعودان من حيث الأصل (ويصبان في) إلى إشكاليتين متباينتين هما: التيار الذي يستلهم الأعمال التي تدور حول «أفعال اللغة» (Les actes du langage) لأوستين (1962، 1965)، وسورل (1968، 1970)، ويهتم هذا التيار بوضع الملفوظات بالنسبة إلى سياقها، بينما يعود التيار الثاني في أصله ويتجه - كما تحدثنا عن ذلك - صوب الاشتغال بالدلالة، ويتساءل حول العلائق المنطقية لعناصر الملفوظ بالنسبة إلى السياق. أكيد أن هذين التيارين معاً يعملان على تبئير (focalisation) العلائق التي تتكرر وتقوم بين النص وسياقه، غير أنه تقوم بينهما اختلافات بينة فيما يتعلق بطبيعة العناصر اللغوية التي تؤخذ بعين الاعتبار.

لقد أقمنا الدليل فيما سبق من التحليل بأن الحقبة التوليدية - في مرحلتها التي نصفها بأنها آخر مرحلة - قد سعت إلى تكملة ما كانت تعاني منه النظرية التوليدية في اللسانيات من نقصان، وذلك عن طريق إدخال عناصر سياقية في التحليل وليس من الغرابة في شيء أن نلاحظ بأن (ر. روهمان) الذي كان أحد محركي الشعرية التوليدية، خاصة بمقالته «الأدب كتتابع جمل» (Literature as sentences) (1966)، قد تحول نحو التداولية منذ سنة 1970. وتشخص مقالته «الأدب كفعل» (Literature as act) هذا التحول التدريجي، وتقابل العنوانين لفظة بلفظة يؤشر بوضوح على التعديلات التي أدخلها في الإشكالية الشعرية. وتهدف مقاربته الجديدة - التي تستلهم كثيراً أعمال (أوستين)، بل إن في هذا الاستلهام خاصية أساسية من خصائص علماء الشعرية «الماركسيين» الأمريكيين - إلى اقتراح تعريف للنص الأدبي باعتباره «فعلاً لغوياً». ولما كان الأمر يتعلق بدراسة وضع الإنتاج الأدبي داخل السياق الاجتماعي، فإنه بإمكاننا أن نعتبر أننا في هذا الاتجاه في مواجهة نوع من «التداولية الكبرى». ونفس الشيء يقال عن «ڤان ديك» الذي كان يبحث في إطار «الشعرية التوليدية» (وهو أول من قدمها كـ «مدرسة» نظرية) عن تأسيس «نحو النص» (grammaire du texte). وهو يهتم الآن بوضع «نحو السياقات» عن طريق معالجة العناصر الموجهة التابعة (الضمائر، الظروف)، والعناصر المصوغة بشكل أكثر

دقة. ولما كانت الدراسة تنصب حول الوحدات اللغوية الصغرى، فإننا قد نرى في ذلك مجهوداً يمثل «التداولية المجهرية» (Micro-pragmatique) أو «التداولية الشكلانية»، (انظر ت. أ. ڤان ديك، «التداوليات والشعريات»، ورد في **تداوليات اللغة والأدب**، أمستردام شمال هولندا، 1976، ص 57/23، (بالإنجليزية).

نرجو قبول اعتذارنا عن هذا العرض الذي استطال أكثر من اللازم، ويجرم من حيث لا يدري - ما في ذلك شك - في حقكم نظراً إلى الطابع العام والتبسيطي والذاتي القوي الذي يغلب عليه، إلا أنه كان يبدو لنا من الأهمية بمكان أن نوضح بأن «الشعرية التوليدية» - في علاقتها باللسانيات - قد كانت دوماً حركة يعاد فيها النظر بلا توقف، وتتغير قوالبها بحسب التغييرات التي تحدث وتتدخل، في نفس الوقت، داخل اللسانيات، وهذا ما يخلع عليها طابع التشبيك العنكبوتي قليلاً.

## 4 - هل هي شاعرية توليدية ؟

لقد كانت الشعرية البنيوية تسعى إلى تحديد الشروط الخاصة بـ «الأدبية (La litterarrite) وذلك عن طريق محاولة التدليل بأن بعض الخصائص اللغوية تسمح بوضوح قوي بتحديد ما يعنيه هذا المفهوم (انظر أعمال (ك. ليڤي ستروس)،

(ياكبسون)، (بارت)، (تودوروف)، (شاطمان)، (ليڤن)، (ريفاتير)، إلخ...

إن الباحثين البنويين، وهم يعالجون الانسجامات الخاصة بالنماذج المؤمثلة للتركيب الجملي والنماذج المتكررة، ويدرسون قضايا التقابل والتوازي و/ أو قضايا السمات المعجمية، كانوا يستعملون تصورات لسانية جد عامة كانت تعينهم على تحديد خصائص الظواهر التي يسمح ورودها مجتمعة بتحقق شرط هذه «الأدبية». لكن الأمر يختلف بالنسبة إلى الشعرية التوليدية فيما يبدو، فالنص «الأدبي» معطى مقبول باعتباره موضوعاً معترفاً به اجتماعياً (رواية، شعر...)، وحينئذ ينتقل التساؤل إلى إقامة وتحديد مواد التحليل. بعبارة أخري: ما الذي يستخلصه الأسلوب، وتستخلصه الشعرية داخل متن يعتبر «أدبياً»؟

يعبر (ر. أوهمان)، 1966، بوضوح عن تلك العلاقة الظاهرة عن طريق الشعرية التوليدية تجاه العنصر «الأدبي»، وذلك عندما يعلن ببساطة أنه - نظراً إلى أسباب تتعلق بمسألة معاينة الفرضية - لا يمكن إعطاء تعريف دقيق للأدب، وهو التعريف الذي يظل «معلقاً»:

«يسمح النقاد لأنفسهم - بحسب رأيهم هذا أو ذاك - بأن يحددوا الأدب من خلال الأعمال الكبرى، ومن خلال كتابة تتوسل بالتخيل، وصفة التعبيرية داخل الكتابة، ومن خلال ما ليس

بمرجعي وليس تداولياً، وبحسب معايير جمال اللغة والتناغم والأسطورة، والخطاب المبنين الذي اتخذ شكلاً - وتطول لائحة التعريفات بدون نهاية - باعتماد اللغة واستعمالاتها التي تنفرد بها دون غيرها، إلى جانب الخطاب الممثل لمرحلة بعينها، وفق عقيدة «أو صرخة القلب» وعصابية ما. في حين يبدو الأدب كما نعلم هو ذاته ولا شيء غيره إذا شئنا أن نكرر ما قاله (بيشو بوتلر)، على أن القياس والتصنيفات واردين ويستحقان العناية، لنعتبر الأدب لحظة بمثابة تتابع جمل، وهو ما لن يكون مرغوباً فيه لما كان التخيل قائماً شأنه في ذلك شأن العمل الأدبي الذي يتكون من جمل بشكل لا ريب فيه ولا ارتياب، فأغلب الجمل تخضع للتنسيق بينما تخرق جمل أخرى هذا التنسيق (وليس في ذلك أي استهجان بالمرة)، وتظل الأخرى غير تامة، غير أنه إذا كان الأمر كذلك بالنسبة للكتب القديمة وأرشيفات المؤتمرات وتقارير المجالس الإدارية بالأساس، فإن المجهود الضيق الذي ينبغي القيام به لاعتبار الأدب بمثابة تتابع جمل قد يعرض ذلك إلى جعلنا لا نتوصل إلا إلى فهم محدود في الظاهر للأدب في حد ذاته. وحتى إذا كنت لا أحمل نفس الفكرة إلى حد الساعة، فإنني سأترك هذه المسألة معلقة، وأكتفي بالوقوف حيث يقف الجميع بالنسبة إلى كل أشكال الخطاب. بعبارة أخرى: لن أتساءل عما هو خاص في الجمل، وما قد يجذب اهتمام من يدرس الأدب».

إن موقف الرفض هذا في تصور مسألة «الأدبية» يقلص في نفس الوقت من الطموح المنسوب إلى اللسانيات (وفي هذا يكمن بشكل لا يقبل التراجع نوع من «العودة إلى الوراء» بالنسبة إلى الموقف البنيوي الذي كانت توجد فيه اللسانيات في موقع القيادة، وحيث كانت قيمة النزعة الشكلانية اللسانية تقع تحت تأثيرها ما هو عبر - لساني). فقد صارت اللسانيات قاعدة إضافية وما قبل أدبية للتحليل الأدبي، أما مجالها فقد انحصر بصورة جازمة، وصارت «الأدبية» موضوعها اللامفكر فيه. هكذا، فإن (م. برقايش، 1965 - ولأن تصوره للسانيات قد ظل وفياً للنموذج البنيوي - التوليدي (أي رفض اعتبارها ما هو «خارج - لغوي») - يبرر المحدودية الصارمة لإمكانيات التحليل الشعري واسطة النظرية التوليدية، ويوكل دراسة الظواهر الثانوية التي تتدخل في إنتاج «التأثير الأدبي إلى علم الاجتماع والتاريخ:

«لقد كنت في الغالب الأعم أعرض للحدود التي تحدد تفسير التأثير الشعري بواسطة نظرية بنيوية للشعرية. وتتخذ هذه الحدود أصولاً لها داخل اللسانيات، فلا وصف دلالياً قد يأخذ بعين الاعتبار كل المعاني المواكبة (الإيحاءات) ( Les connotations) الخاصة بلفظة ما. فهذه الأخيرة تتضمن بعد ذلك المظاهر المتنوعة الخاصة بالبنية في حالتها الدقيقة، وربما يكون ذلك إلى حد مرتفع بالنسبة إلى البنية في تجلياتها الكبرى. لا

يمكن للشعرية إذن أن تتبين سوى جزء صغير من القضية الكبرى المركبة التي هي عليها الأثر الأدبي، وهو الأثر الذي يتحدد بواسطة وقائع تاريخية واجتماعية. ويبدو لي مع ذلك أن هذا الذي تبينه الشعرية جزء أساسي وحاسم بإمكانه أن يكون منطلقاً لافتراض داخل تفسير علائق أخرى وأوسع».

لقد كان الأمر يتعلق داخل الشعرية البنيوية أولاً وقبل كل شيء - عند تحليل النصوص الأدبية - باستعمال عدد من المفاهيم الإجرائية العامة التي قدمت عن طريق النصوص الأدبية - باستعمال عدد من المفاهيم الإجرائية العامة التي قدمت عن طريق كتاب (سوسير)، أو عن طريق أعمال (يلمسليف) التي جاءت فيها بعد (المظهر الاستبدالي/ المظهر المركبي، الدال/ المدلول، المؤشر عليه/ الإيحائي، مظهر المضمون/ مظهر التعبير، بالإضافة إلى تقابلات أخرى). فالعلاقة التي أقامتها الشعرية التوليدية مع اللسانيات جد «تقنوية» - ومن ثمة مصدر طابعها «الحميمي الخصوصي» ربما - وتتضمن بشكل لا يرد معرفة منهجية للمصطلحية، ولمختلف إجراءات التحليل، ولا يكفي أن نعرف الاختلاف بين «البنية العميقة» و«البنية السطحية»، وإنما قد يكون من المناسب أيضاً تقدير خصوصية المكون التحويلي إلى جانب الإجراء الوصفي الذي يتوفر تراتبياً على مختلف المكونات. إن الاستئناس بأدوات التحليل التي بلغت أوجها من حيث التخصص يقوي ضمنياً انطباعاً بـ «العلموية» من لدن من

يستعملونها، بل إن هذا الميل العلمي هو أحد الأهداف التي كان يسعى إليها (تشومسكي) ويقدرها حق قدرها، لأنه كان يذهب إلى القول بأن الطابع «النظري المجرد» للنظرية التوليدية هو وحده الذي بإمكانه أن يحل اللسانيات محل العلم، لما كان الإجراء البنيوي قد اكتفى بأن يبقى «وصفياً»، وأن يظل مرتبطاً - تبعاً لذلك - بالمقاربة التجريبية.

إن طائفتي الباحثين الذين انخرطوا في الشعرية التوليدية (اللسانيون الذين اتخذوا الأدب متناً لهم بخاصة، و«المتأدبون» الذين اعتقدوا أن اللسانيات بإمكانها أن تحل عدداً معيناً من القضايا التقليدية) قد وجدوا أنفسهم مدفوعين إلى المطالبة باعتماد الجهاز اللساني للنظرية التوليدية، وذلك بإقصاء صيغ التحليلات التي خصت بصفة «الحدسية». وهكذا فإن (هايس، 1966) يرى في ذلك إمكان توفير نموذج تصنيفي للأسلوب منظوراً إليه كتكرار لـ «عادات» (سمجة) تركيبية جد «شخصانية»:

«وهكذا متى اقترحنا مستخلصين للكتاب الذين اخترناهم لهذه الدراسة - (إدوارد جيبون) و(أرنست هيمنغوي) - على بعض القراء، فلن يصعب عليهم كثيراً أن يحددوا قرابتهما من هؤلاء. والموقف الحدسي هذا لا يمكن - في نظري - أن يبرر بما يكفي عن طريق مقاربات للتحليل الأسلوبي المعروفة لدى الجميع، وأعني بذلك تحليل أصحاب النقد الأدبي الذين يلصقون بهما

الوصفات الانطباعية بصدد أساليب النثر. إن أسلوب (هيمنغوي) مثلاً في مثل هذا النمط من التحليل الأسلوبي الرائج قد وصف كما لو كان «أسلوباً بسيطاً» و«مباشراً»، بل «خطياً» أحياناً. بينما يوصف أسلوب (جيبون) - المركب حدسياً أكثر من أسلوب (هيمنغوي) - بأنه أسلوب «راق» وأكثر سمواً.

على أن مثل هذه الوصفات رغم ذلك لا تصف الأسلوب، وإنما تعكس بخلاف ذلك، الانطباع الذي يحدث عند قراءة مختارات هذين المؤلفين. وعلى التحليل أن يتجاوز التوصيف الانطباعي البسيط لأساليب النثر، ويكون المطلوب من المحلل أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الانطباعات الذاتية. وأعتقد بأن التطورات الحديثة للعلم اللساني - التصور التوليدي التحويلي بخاصة - ثمينة لصورنة (formalisation) ما نرغب في قوله عندما نضع لأساليب النثر توصيفات وصفية.

وقد بين النحاة التوليديون في أبحاثهم المنشورة حديثاً المكاسب الملازمة ضمنياً للنموذج التوليدي التحويلي للتمثيل التركيبي (Représentation syntaxique)[6]. ويؤكدون بصفة خاصة علي أن نحواً توليدياً حسب (تشومسكي) عليه أن يكون ذا كفاية على توليد (وربما يكون لفظ عداد أفضل منه) كل الجمل التي تشكلها لغة ما، وأن يقدر على توفير وصف بنيوي على مستوى البنية العميقة لكل جملة من الجمل. ولأن الانطباع يقوم بالأساس علي إدراك القارئ المحسوس إنطلاقاً من نص معطى،

فإنه يبدو بوضوح أن نظرية ومناهج النحاة التوليديين بإمكانها أن تقود من تلقاء ذاتها إلى تفسير الأسلوب الأدبي. والدراسة التي سنقرأها هي في مثل هذه الشروط محاولة لتطبيق النحو التوليدي، وتوضح الأطروحة التي أثيرت ضمنياً من حيث أن مثل هذا النحو أداة تحليلية للأسلوب الأدبي «القوي» و«الصالح»[7].

عند قراءة هذا المقتطف، فإن عدة ملحوظات تفرض نفسها، فهايس يرى بشكل صريح بأن الاستنجاد بالنحو التوليدي فيما يخص «النثر» أمر وارد، ولا يناقش الفكرة التي يحسبها نكون هذه النماذج المقترحة لا تنطبق إلا على «الجمل التامة بما فيه الكفاية». وقد وجدت المنهجية «البنيوية» ذاتها وبدورها «غير واردة» عندما يقابل (هايس) التحليل بالانطباعية النقدية كما لو كان استعمال الأدوات اللسانية في الأدب لم يقترح أبداً في السابق.

ويبرر (ليڤن، 1965) في نص معاصر تدخل النظرية التوليدية بنفس الأسباب (أي سد فراغ وتعويض الحدس). ولا يقحم من جهة أخرى أيضاً التمييز النظري بين البنيوية والتوليدية، وذلك عن طريق القول بأن كلاً منهما يرتبطان عضوياً، فالإجراء التوليدي يأتي بإضافة «دينامية» للوصف البنيوي البسيط للجمل التي تنجز، وتتخذ دراسته صفة الاحتذاء لدراسة (هايس) من حيث مرجعيتها بالنسبة إلى الموضوع المدروس: يبحث (ليڤن) في إيجاد أس (Base) لغوي «للغة

الشعرية» (باعتبارها «شعراً»، ولا يطرح مسألة «الجمل السليمة»، لأن عمله يتموقع على مستوى «القدرة الشعرية» (La compétence poétique)، وعلينا أن نرى في ذلك مجموعة قواعد قابلة لأن تولد جملاً سليمة، وتولد جملاً غير سليمة (تنتهك السياق). وقد عالج في مقالته لسنة 1962 (انظر البيبليوغرافيا) هذه المسألة بخصوص النموذج الذي استعاره من (كومينكس):

« - لقد رقص ما فعل» # «He danced his did»

إن النحو ينبغي - في نظره أن يوسع بطريقة تضمن استقبال هذه الأنماط من الجمل «الشعرية»، غير أنه ينبغي أن يأخذ على عاتقه - النحو - القواعد الإضافية من حيث التركيبات التي تؤسس الاختلاف بين هذه الجمل المنتهكة المحملة بـ «طاقة شعرية» (poétique)، وبين الجمل التي تظل مجرد جمل تخرج عن البناء النحوي فقط:

«إن المسألة التي يطرحها التحليل اللساني للشعر ليست فقط هي معرفة كيف يحلل هذا الشعر لسانياً - وإن كان غير مطلوب ذلك في حد ذاته بشكل قاطع - وإنما هي معرفة البنيات اللغوية التي ينبغي تحليلها. ولكي نطرح القضية بشكل آخر نقول: حتى إذا كانت اللغة في الشعر تشتغل بطريقة تضمن إحداث تأثير خاص، جمالياً كان أم شعرياً، فإن الطريقة التي تستعمل بها هاته اللغة لحدوث هذا التأثير تفتقد إلى الدقة الكافية. وليس هناك من نظرية لسانية في الوقت الراهن، وليس

هناك نحو أو مجموعة إجراءات تحليلية بإمكانها أن تدلنا في حد ذاتها على البنيات اللغوية المناسبة في الشعر. إن نظرية ما أو إجراء بإمكانهما أن يقودا إلى وصف لساني تام لقصيدة من القصائد، غير أنه لا توجد أية وسيلة تسمح لنا بالتمييز بين البنيات اللغوية «الشعرية والبنيات المعتادة، أو - إذا شئنا واعتبرنا القصيدة موضوعاً كلياً لا يقبل التجزيء - تسمح بمعاينة طابعها الشعري. وينبغي حينئذ أن نجد «معبراً» للدخول إلى بنية القصيدة حيث تستعمل اللغة في وظيفتها الشعرية [...].

وقد ألمحت في مساهمتي «الرياضيات والشعر» (1965، ص 33) إلى اقتراحي الذي بحسبه يقوم الخروج من المأزق على الاعتراف بأن كل شيء مثلما الحدوس (القدرة اللغوية) يوجه تحليلنا للغة العادية، ونفس الشيء بالنسبة إلى وجوب استدعاء هذه الحدوس (وهذه القدرة اللغوية) لتوجيه تحليلنا للشعر. لقد اقترحت أن مجموع الحدوس التي نمتلكها بخصوص الشعر تتضمن على الأقل الثلاثة الآتية:

- الشعر أكثر وحدة من اللغة العادية.
- الشعر أكثر كثافة[8].
- الشعر أكثر جدة وطرافة.

وهناك حدوس أخرى منها حدس البساطة وحدس التعقيد، وبإمكانهما أن ينضافا إلى هذه اللائحة، كما يمكن لأكثر من

حدث واحد طبعاً أن يستخلص من القصيدة نفسها التي تدرس. وقد اقترح (بيرقايش، 1965، ص 56 وما بعدها) في نفس المصنف ترسيمة عامة لضم مكون «شعري» («ش») لنحو لغة ما تكون وظيفته بالتحديد هي أن يحصي عناصر النص الشعري التي تتضمن أنماط الاطرادات التي تنتج تأثيرات نوعية. وأكد (بيرفايش) أكثر من ذلك على أن إنتاج وإدراك البنيات التي تنتج هذه التأثيرات هما اللذان يشكلان القدرة الشعرية.

إن هناك بالطبع العديد من القضايا التي تطرح عندما تشتغل إنطلاقاً من الفرضية التي تقول بأنه توجد داخل الشعر قدرة شعرية تضاف إلى القدرة اللغوية، وبينما يستطيع أن يمتلك الجميع هذه الأخيرة، فإنه يمكن القول بأن الجميع أيضاً يمتلك الأولى. أكثر من ذلك: إننا لا نعرف إلى أي حد قد تتطابق ردود الفعل الحدسية حتى داخل تلك التي نفترض أنها تقترن وتتطابق لدى من نفترض أنهم يمتلكون قدرة شعرية. وتلك مسألة تجريبية تتطلب البحث والاستقصاء، وتتطلب اختبارات لا تقف عند حدود الشكل، غير أنه كما تعودنا غالباً، فإنه من الممكن أن نتفق على حد ما، وإن كان رد الفعل الحدسي في غالب الأحيان غير ماثل بشكل تلقائي، وإنما يسلم بوجوده عندما يذكر. وتلك هي الحالة الغالبة بالنسبة إلى بنيات اللغة العادية طبعاً، وإن كنا نستطيع أن نراهن على نسبة الحدوس الخفية تلك هي نسبة أكبر فيما يتعلق بالشعر.

وإذا سلمنا بوجود وتوفر القدرة الشعرية، فإنه يبدو لي أن الدخول إلى القصيدة عن طريق هذه الأداة يفوق صيغة المباشرة التي تقوم لدى (ريفاتير) على نموذج التحليل النفسي السلوكي الخالص. فهذا المنطلق لا يركز الانتباه فقط بالنسبة إلى التحليل على الجوانب المثيرة من بنية القصيدة، وإنما يشير أيضاً إلى أي نمط من أنماط البنيات ينبغي أن نتوجّه، وذلك بالنسبة إلى هذه الجوانب، أو - كما درجت العادة - داخل القصيدة بأكملها، لأن ردود الفعل يمكن أن تظهر على مظاهر البنية الشاملة والمحلية. وحتى إذا كانت الطريقة المتبعة في التحليل النهائي، والقائمة أصلاً على الحدس تبدو غير دقيقة بما فيه الكفاية بالنسبة إلى الطريقة التي تقوم على السلوك فهي في هذا التحليل ملزمة أكثر من غيرها. إن هذا ليس قاعدة لتحليل موسع يستدرج الدلالة والموضوعية (Le théme) والاعتبارات التاريخية وهكذا دواليك، فهي داخل قصيدة ما تحد التحليل نظرياً، وتقف به عند الخصائص اللغوية التي تحدث ردود الفعل الحدسية [...].

إن البنيات اللغوية التي نعمل على ربطها مع ردود الفعل بالنسبة إلى القدرة الشعرية هي، في العادة إن لم تكن كذلك، بنيات توجد على هامش الحقل الذي يغطيه النحو. وليس هذا بغريب لما كانت ردود الفعل مصدرها القدرة الشعرية، وليس القدرة اللغوية، ولا يترتب عن ذلك مع كل هذا أن النحو يعجز عن القيام بأي دور في وصف البنيات اللغوية «الشعرية». فلكي

يفسر الإحساس بوحدة ما مثلاً - لأن هذا الإحساس يؤدي عادة إلى استتباع انتقاء ضيق للسمات الدلالية للمركبات المعجمية الموزعة على فضاءات أكبر من الجملة - يمكن استدعاء نمط من إعادة ترتيب المقولات المعجمية (انظر، هاليداي، 1964، ص 303). وفي حالات أخرى مثل حالات البنيات التي تخرق السياق النحوي (= البنيات اللاحنة) - وهي التي تطابق لغوياً الإحساس بما هو جدير - فإن النحو الذي يعتبرها كذلك يؤشر على دورها البياني [...)].

إن استعمال اللسانيات في البحث عن البنيات التي ترتبط بمختلف ردود الفعل الحدسية إزاء الشعر ملزم باختصار بالكشف عن البنيات اللغوية التي تكون بطريقة ما خاصة بالشعر. ولا يمكن لهذه البنيات أن تقدم تفسيرات لردود الفعل الحدسية التي يحدثها الشعر - الخاصية الموحدة، الجدة، الكثافة - إلا باعتبار هذه البنيات كذلك».

ويرى (ر. أوهمان، 1964) في البحث الذي أنجزه في هذه السنة المذكورة أن يراهن على الغاية الشمولية للنظرية التوليدية - التحويلية بصدد الدراسات الأسلوبية، وهي بالنسبة إلى مجموع اللغة الشعرية (وإن كان في مقالته الخاصة هاته لا يتناول بالدراسة سوى النثر) التي تصير شكلياً قابلة للتحليل بفضل هذه الآلة المنهجية الجديدة. فإجراءات التحليل السابقة (بعد أن تدمج كلها بطريقة متساوية) تعتبر كما لو كانت تنتمي إلى ما قبل

تاريخ غامض من الدراسة الأسلوبية. فالمكسب في نظره من النظرية اللسانية الجديدة (المكسب الذي يسير وفق نموذج «البنيات التركيبية» لشومسكي» يقوم على توفير إجراءات قابلة للكشف - بفضل درجته العليا في المنهجية النسقية - عن العناصر اللغوية - التي تشكل جزءاً من حقل الأسلوبية داخل نص أدبي ما. إن الجمل التي هي بمثابة نواة، والمكون التحويلي، يكونان عنصرين قابلين للاستخلاص المضمون يظل نفسه كما هو بشكل ملموس عندما يتم الانتقال من البيئة العميقة إلى البنية السطحية. ويظهر الأسلوب قبل كل شيء كما لو كان صيغة في التحقق (ونعني بذلك ما له علاقة بالاختيار الإنجازي) الذي يمكن - إنطلاقاً منه - إعادة بناء القدرة النوعية لمؤلف ما.

وقد ذكر (أوهمان) مختلف مناهج التحليل الأسلوبي، وهي:

1 - الأسلوبية التعاقبية - (Stylistique diachronique).
2 - الأسلوبية السانكرونية.
3 - الانطباعية.
4 - دراسة الأصوات والإيقاع.
5 - دراسة الصور البيانية - (Les tropes).
6 - دراسة «الصور» الشعرية.
7 - دراسة وجهة نظر المؤلف.
8 - دراسة البنيات الأدبية.

9 - تحليل التأثيرات المحدودة.

10 - دراسة مظاهر الطبع.

11 - دراسة معجم مؤلف ما.

12 - دراسة إحصائية للسمات النحوية.

وفي الحقيقة أن عجز هذه المناهج ومناهج أخرى عن اقتراح تفسير تام ومقنع لمفهوم الأسلوب (رغم ما حققته من إنجازات جزئية) يبدو من حيث مصدره عامة وليد غياب لنظرية محايثة تأخذ بعين الاعتبار اللسانيات والدلالة. فالأسلوب يتحدد كاستعمال خاص للغة ما. ويصعب تصور كيف يستطيع استعمال نظام ما أن يدرك قبل أن يفهم كيف حدد النظام ذاته. بعبارة أخرى: ينبغي أن نستغرب الأمر عندما نجد الأسلوبية في حالة من الاضطراب، بينما التركيب والدلالة اللذان ترتبط بهما الأسلوبية يوجدان بدورهما في حالة من الفوضى من حيث غياب نظرية شاملة، موحدة ومقبولة.

إننا سندرك أن الوضع داخل الأسلوبية مماثل للوضع داخل فلسفة اللغة[9]، وإن كانت هذه الوضعية أكثر التباساً. ففلاسفة اللغة كانوا يميلون إلى الاكتفاء بهذا المظهر المباشر أو ذاك من مظاهر اللغة - الألفاظ، مجموعات الألفاظ، المحولات اللغوية، العلاقة بالمرجع، البنية المنطقية - وكانوا يغضون النظر عن الباقي. نفس الشيء يقال بالنسبة إلى من يحللون الأسلوب الذين اكتفوا بالاهتمام بالأصوات والصور المجازية، والصور الشعرية

والإلقاء، وإجراءات الاتصال والتوازي، وغير ذلك، دون أن يظهر لديهم أدنى اهتمام واضح بتجميع أو ترتيب مختلف هذه القضايا. وهذا ما جعل الدراسات الأسلوبية[10] الأكثر جدوى - في مرحلة عرفت فيها النظرية والتطبيق اللسانيين لحظة من لحظات النهضة قبل ذلك - تتابع من حيث أصولها الاتكاء على الحدس النقدي البسيط، فلم تؤمن وسائلها لمواجهة احتمالات عدم المعرفة إلا من خلال التطور الأدبي، والاستنجاد ببعض شذرات النحو التقليدي. إن الناقد - نظراً لغياب النظرية - عاجز عن أن يأخذ بعين الاعتبار السمات النحوية البنيوية العميقة للغة (تلك التي كان ينبغي أن تكون كشفاً داخل الوصف الأسلوبي)، وهذا ما يجعله غير محق في دعواه أكثر من غيره.

إنني أعتقد من جهتي أن التطورات الحديثة للنموذج التحويلي تسمح لنا أولاً وقبل كل شيء بتوضيح قسم كبير من النظرية الأسلوبية، وبيان ممارسة التحليل الأسلوبي بموازاة ذلك [...]. وإذا اعتبرنا الفكرة الرائجة بصدد «الأسلوب»، فإننا سنرى أن صياغة (تشومسكي) للنظرية النحوية لا يمكن أن تكون مفيدة. فهذا المفهوم ينطبق - بصفة عامة - على نشاط بشري (فاعلية بشرية) قابل للتغير والثبات على وجه النسبية: الأسلوب هو طريقة ما من طرائق القيام بفعل ما [...]. على أنه في مجال دراسة الأدب ليس هنالك ما هو أسهل من إقامة تمييز وجيه (pertinent) بين المكونات القابلة للتغير والمكونات الثابتة. فما هو المضمون؟ وما هو الشكل أو الأسلوب؟

لقد واجه النقد الحديث فكرة الثنائية بين الشكل والمضمون دون توقف، وذلك ادعاء منه بأننا ما إن نبدل لفظة حتى يتغير المضمون تبعاً لذلك. ومارست هذه النمطية القاسية الأنطلوجية التي تشترط تصور مضمون دون «صورة مجسمة» استمالة واردة، أي إيجاد مجموعة من الجمل المفصولة عن كل تعبير لغوي. يقود مثل هذا التصور إلى نفي أي وجود للأسلوب - مقابل كل تصور حدسي - أو اعتباره كما لو كان شكل جزءاً من المضمون فقط[11].

إن فكرة الأسلوب - لنتكلم بطريقة ملموسة أكثر - تتضمن فكرة كون بعض الألفاظ المكتوبة على ورقة كان من الممكن أن تكون مختلفة أو منظمة وفق نظام آخر دون أن يكون في ذلك اختلاف جوهري. وبإمكان كاتب آخر أن يقول نفس الشيء بطريقة أخرى. بإيجاز: كي يتوفر إمكان تطبيق فكرة الأسلوب ينبغي أن يتضمن فعل الكتابة إمكان الاختيار داخل الصياغة اللغوية. ولنفترض أننا نحاول اقتراح لائحة من الصيغ المعادلة للمقطع النثري التالي:

«بعد العشاء، ألقى النائب البرلماني خطبة»

إن هناك العديد من المعادلات تفرض نفسها من تلقاء ذاتها، مثل:

«عندما انتهى العشاء، ألقى النائب البرلماني خطبة».

أو: «ألقى النائب البرلماني خطبة بعد العشاء».

أو: «ألقيت خطبة بعد العشاء من طرف النائب البرلماني».

ونستطيع أن نتصور عدداً من التقليبات القريبة لا حصر لها: فما هي المتغيرات الأسلوبية بالنسبة إلى الأصل؟ ومن هي منها التي تدلي بشيء مغاير؟ نستطيع أن نمتلك لذلك معرفة حدسية، غير أن تفسير ذلك أمر آخر، وسيساعدنا هذا على إمكان امتلاك نحو قابل لأن يشير إلى بعض العلائق التي يمكن التعبير عنها شكلياً بالنسبة إلى قابلية التغيير بين التراكيب، فقد نذكر مثلاً تركيبين متباينين يشتقان عن نفس المصدر، وتلك هي بالتحديد العلاقة التي يسمح النحو التوليدي بصياغتها.

بادئ ذي بدء تنبغي الإشارة إلى أنه توجد على مستوى البنية التركيبية عدة طرائق للانطلاق منها. وذلك بالاحتكام إلى عجز (noeuds) مؤشر عليها باعتبارها مماثلة ومختلفة من حيث طرائق توسيع الرمز، أو إعادة كتابته. ويمكن لمركب فعلي (Syntagme verbal) أن تعاد كتابته في صورة:

فعل متعد + مركب اسمي - + .Verbe transitif S
.Norminal

أو: فعل «الحالة» (أو ناسخ) + الصفة (أو النعت) +
.Verbe étre Adjectif

أو: فعل «الحالة» (الناسخ) + مركب اسمي + Verbe étre
.S. Normal

وقد تعاد كتابة ذلك في صورة أي تأليف (Combinaison) من التأليفات العديدة الممكنة(12). وإلى حدود هذه النقطة من تطور النحو التوليدي، فإن مختلف إمكانات إعادة الكتابة (Réécriture) تحيطنا علماً بما هو أساسي من المركبات (الألفاظ) - الأنماط في اللغة الإنجليزية. ولما كان المعنى البنيوي - كما قد نقول - هو: ف م + م.إ. S.N + Vt (transitif).

وهو معنى يختلف كثيراً عن (فعل «الحالة» (الناسخ + الصفة (أو النعت)، فإن تفضيل كاتب ما لهذه أو تلك من هاتين الصورتين قد ينظر إليه كما لو كان اختياراً أسلوبياً ذا قيمة معينة.

رغم ذلك قد يكون من اللائق أن نشير إلى أن إمكان تنظيم البنية المركبية في صورة أشكال مختلفة لن يحل بكيفية مقنعة بالفعل مسألة الأسلوب. وما أبحث عنه هو السمات اللغوية الثابتة التي قد تشكل بطرق مختلفة. وإذا نحن اتخذنا كثابت وحدة ما مثل المركب الفعلي (Systagme verbal)، فإن طابعه التجريدي، وافتقاره إلى بنية قارة قد يجعلاننا إزاء صعوبة لا مفر منها. فالرمز (فا. ف) - أي [فاعل، فعل] - لا يشير سوى إلى موقع يرتبط بالتسلسل إلى حد ما على مستوى الوصف. هناك إعادتان للكتابة تختلفان بالنسبة إلى (فا. ف.)، وتحتلان نفس الموقع، غير أنهما لن تمتلكا بالقوة سمات بنيوية مشتركة. والجمل المشتقة بدورها لن تتقاسم بالضرورة بعض المورفيمات أو

نفس المورفيمات التي من نفس الصنف إلى حد أن إعادة كتابة (فا. ف.) في صورة: ف م + م.إ يصير جزءاً من اشتقاق قد يتحقق على وجه الاحتمال في صورة:

«اكتشف كولمبوس أمريكا».

إلا أنه ليس هناك من جملة - نواة تطابق (من حيث الدلالة) جملة هي من نتاج وحصيلة اشتقاق يكتب فيه المركب الاسمي (م. إ.) في صورة: فعل «الحالة» (الناسخ) + إ. (أو صفة). فجمل مثل: «كان كولومبس شجاعاً» أو ربما: «كان كولمبوس بحاراً» هي كل الجمل التي يمكن إنتاجها. وليست هذه الجمل - ما في ذلك شك - تعابير تختلف أسلوبياً بالنسبة إلى نفس الأمر بالمعنى الذي تفرضه الأسلوبية، أو تختلف في ذلك عن حالة الجملة التي من قبيل: «اكتشفت أمريكا من لدن كولمبوس».

إن البنية المركبية التي يقدمها النحو التوليدي لا تأخذ بعين الاعتبار العلائق التي يتوصل إليها عن طريق الحدس، والتي ترتبط بالهوية والاختلاف من بين هذه الجمل. كما أنها لا تعير اهتماماً لإمكان قول نفس «الشيء» بطريقتين متباينتين. ولربما قد نجد أنفسنا ملزمين بافتراض أن في ذلك يكمن السبب الذي كان مصدر عدم استخلاص أي عمل ذي أهمية في مجال الأسلوبية تقريباً، وذلك عندما نراقب عن كثب التحليلات النحوية التي قام بها اللسانيون الأمريكيون.

إن النحو - كي يفيد الأسلوبية بالفعل - ملزم أن يفعل أكثر من مجرد اقتراح اشتقاقات استبدالية تعود إلى أصل واحد. فالقواعد التحويلية تقدم على الأقل ثلاث خصائص أساسية تجعلها أكثر وعداً من قواعد البنية المركبية بخصوص الأسلوب. وهناك في البداية تحويلات خاصة بالتوجه لما كان هذا المصطلح مأخوذاً من وجهة نظر جد مغايرة بالنسبة إلى المصطلح الذي يقصد منه الطريقة التي تعاد بها كتابة (فا. ف). فعلى الرمز أن تعاد كتابته بشكل يطابق مختلف القوانين، إن لم تكن أية جملة - طبيعياً - لا تنتج عن الاشتقاق. غير أن من شأن تحويل (Transformation) ينهض على التوجه (Aspectualisation) ألا يطبق في شيء مهما كان ذلك مطلوباً. فإذا أخذنا تسلسلاً منفرداً (أو تسلسلاً مزدوجاً) ذا بنية بطريقة يمكن أن يطبق من خلاله تحويل اختياري، فإن امتناع التطبيق بالنسبة إلى التحويل لا يمنع من كون الاشتقاق قد يؤدي إلى تحيين جملة[13]. ولهذا فإن جملة «ديكنز كتب «الدار الموحشة» جملة بنفس درجة جملة ««الدار الموحشة» قد كتبها ديكنز» التي تعرضت لتحول مطاوع قريب من صيغة البناء إلى المجهول. ونفس الشيء يقال عن جملة «ديكنز كان هو مؤلف «الدار الموحشة»»، التي هي جملة مشتقة عن نفس الجملة - النواة التي استقت منها الجملتان السابقتان، غير أن ذلك يتم عبر تحويل مطاوع يختلف، أي تحديد العامل اسمياً[14]. تقنياً: إن التحويلات تطبق على السلاسل الملازمة

التي يؤشر عليها ببعض البنيات. غير أنه - طبقاً لتوجهات هذا المقال - سينظر إليها كما لو كانت حركات تقليبية - النقل من محل إلى محل (déplacement). التوليف (combinaison)، الإضافة إلى الأصل (L'addition)، (أو الإلحاق)، الحذف (Suppression) - مطبقة على جمل منجزة أكثر من كونها وسائل للوصول إلى مختلف أقسام الجمل المنجزة إنطلاقاً من رموز تجريدية وغير تامة من صنف المركب الاسمي (م. إ.).

إن كل تطبيق لتحويل من التحويلات المطاوعة لجملة واحدة ينتج جملة جديدة مماثلة من جوانب عدة للجملة الأصلية. وهكذا فإن النحو الذي يقوم على أساس قواعد تحويلية بإمكانه أن يولد عدة أزواج وعدة مجموعات محدودة من الجمل. ومن ذلك مجموعة ثلاث جمل التي خص بها (ش. ديكنز)، والتي تقوم بينها قرابة بشكل دقيق عن طريق البنية، وليس فقط لأنها جمل. أما بالنسبة إلى المتكلم (Le locteur) - أي متكلم ما - فإن العديد من هذه الجمل قد يبدو أنها «تقول نفس الشيء» عندما سينظر إليها كما لو كانت بنيات استبدالية (Structures substitutives) بالمعنى المحدد الذي تذهب إليه الأسلوبية.

هناك سبب ثان يرتبط بالأول ويجعل الظواهر التحويلية وجيهة (Pertinentes) في ما يتعلق بمسألة الأسلوب، فالتحويل يطابق تسلسلاً، أو عدة تسلسلات (أو عدة عناصر بنائية)، ولا يطابق فقط رمزاً وحيداً مثل المركب الاسمي. إن التحويل -

بالإضافة إلى هذا كله - يطابق هذه السلاسل بدافع من بنيتها بالذات، والإجراء التحويلي (Le procés transformationnel) يغير البنية، لكنه يترك - عامة - جزءاً كبيراً من هذه البنية كما هو، كما أن البنية الجديدة تكشف مهما يكن من أمر عن علاقة مميزة ومحددة مع البنية الأخرى. وهي علاقة - كما قد نقول عرضاً - يهتدي إليها متكلمو لغة ما منذ الصغر بشكل حدسي. هذا بالإضافة إلى أن الجملة المحولة تحتفظ على الأقل ببعض المورفيمات من السلسلة الأصلية. ونعني بذلك أن التحويلات تبلغ من الخصوصية النوعية حداً يجعل جملة «**كولمبوس اكتشف أمريكا**» لا يمكن أن تصير - تحت تأثير مطاوع - جملة «**الدار الموحشة» قد كتبها ديكنز**»، وإن كانت هذه الجملة تمتلك نفس بنية الجملة المحولة: «**اكتشفت أمريكا من لدن كولومبس**». إن هذا الطابع من التحويلات - احتفاظ الجملة ببعض سمات التسلسل الأصلي - يفسر بأن مجموعات الجمل (التي هي متغيرات تحويلية) تظهر بمظهر تحويلات مختلفة لنفس الجملة[15]. وهنا أيضاً يبدو هذا النمط من العلاقة ماثلاً بشكل حدسي في صورة أسلوب لا يمكن أن يقترح له تسجيل شكلي سوى عن طريق نحو تحويلي.

**«بقية البحث في العدد القادم»**

# تجليات النقد الأدبــي الغربــي في نقدنا المعاصر

عادل الفريجات

## مدخـل:

ليس من طبائع الأشياء أن تقع
إفادة العرب من إنجازات العلم في
الغرب وثمرات التكنولوجيا فيه،
ولا تقع إفادتهم من فكره الفلسفي،
ونظرياته ومناهجه، في مجالي النقد والإبداع معاً. ولو مررنا بعجالة على تأثيرات الفلسفة الغربية، بتياراتها المختلفة، في فكرنا العربي، لوجدنا أن أعلام فلاسفتنا قد تبنّوا نظريات فلسفية غربية، ودافعوا عنها، ونشروها في أوساطهم العلمية والثقافية والجامعية، وفي العديد من مؤلفاتهم في هذا الباب. والمعروف أن عبدالرحمن بدوي قد تبنَّى الفلسفة الوجودية، ويوسف كرم فلسفة العقل المعتدل ، وعثمان أمين الفلسفة الجوانية، وزكي نجيب محمود الوضعية المنطقية ، وزكريا إبراهيم الظاهراتية - (انظر عبدالرحمن أبو عوف : النقد العربي وأزمة الهوية - (ندوة) في مجلة القاهرة العدد 160 ص 75).

وكذلك كانت الصورة في بواكير النقد الأدبي المعاصر عند العرب، فمن المسلم به أن كتاب (جبر ضومط) «فلسفة البلاغة» الصادر في العام 1899 قد غلبت عليه الثقافة الإنجليزية، وكذلك غلبت الثقافة الفرنسية على كتاب (قسطاكي الحمصي) «منهل الورَّاد في علم الانتقاد» الصادر في العام 1907. وبين هذين

التاريخين صدر كتاب (روحي الخالدي) في العام 1904 الموسوم بـ «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، وفكتور هيجو». وفي هذا الكتاب دعا (الخالدي) إلى ضرورة الاطلاع على آداب الغرب من أجل تطوير أدبنا ونقدنا. فهو يقول: «فلا يكمل علم الأدب للمُتبحِّر فيه، إلاَّ بعد أن ينظر في آداب الأمم الأخرى المتمدنة ، ولو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم، وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم ، فيقف على ما عندهم من سعة الفكر وسمو الإدراك، وبلاغة المعاني. ويعرف أساليبهم في النظم والنثر، وتصرفهم في الكلام، ويميز بين المتقدمين والمتأخرين منهم " - (تاريخ علم الأدب ص 60).

إن تلك الدعوة تمثل بداية للمثاقفة ما بين النقد العربي الحديث والنقد الغربي المعاصر. وهي دعوة وجدت صداها ومداها في تكوين أجيال متعاقبة من النقاد العرب ما بين مؤسسين ومرسخين، أمثال: العقاد ونعيمة وطه حسين، وأمثال محمد مندور ومحمود أمين العالم ولويس عوض. كما وجدت صداها في كثير من آثار كتب النقد الأدبي الغربي المنقولة إلى لغتنا العربية.

## التكوين الثقافي لنقادنا

وإذا ما راجعنا سير كثيرين من نقادنا العرب في القرن العشرين، ودرسنا ظروف تكونهم الثقافي والعلمي، وجدنا

كثيرين منهم يتخرجون في الجامعات الغربية، ويكونون ثقافاتهم واتجاهاتهم النقدية في خضم حركة النقد الأدبي الناشط في ساحاتها خاصة، أو في ساحات الأوساط الثقافية الأوربية، والأمريكية عامة.

فقد كونت الجامعات الفرنسية ، على سبيل المثال، فكر طه حسين الذي طبق منهج (ديكارت) في دراساته على الشعر الجاهلي منذ العام 1926، كما شكلت تلك الجامعات فكر محمد مندور الذي كتب يقول مرة: «تريد أن أحدثك بتفصيل أكثر عن فترة دراستي في فرنسا... إن هذه السنوات هي التي كونتني عقلياً وعاطفياً وإنسانياً. باريس مدينة بالغة الخطورة فيها الجد والصرامة ، وفيها المغريات المهلكة. وقد أخذت من الاثنين بطرف» (أعلام الأدب العربي المعاصر، لروبرت كامبل 1260/2) ومن المعروف أن (مندور) قد تأثر بشكل جلي بكتابات الناقدين الفرنسيين (هيبوليت تين)، و(سانت بيف). وقد كان (مندور) زعيماً لـ «جمعية النقاد العرب»، ودعي بعميد النقاد. وضمت جمعية النقاد العرب كثيراً من النقاد البارزين في مصر أمثال: لويس عوض وعبدالقادر القط، وعلي الراعي، وأنور المعداوي، وفؤاد دوارة، ومصطفى ناصف، وإبراهيم حمادة. وخاضت هذه الجمعية مناظرة مدروسة حول مفهوم النقد الأدبي مع جماعة أخرى سمت نفسها «جمعية النقاد الأدبيين». وكان يرأسها الناقد (رشاد رشدي). ومن أعضائها: سمير سرحان، ومحمد عناني،

وفاروق عبدالوهاب، وعبدالعزيز حمودة، وجلال العشري. (انظر دراسة صبري حافظ: النقد في الأدب العربي الحديث، ضمن كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر 159/1).

ولم يقتصر تأثير الثقافة الفرنسية وأعلامها أمثال (ديكارت) و(تين) و(سانت بيف) على (طه حسين) و(محمد مندور)، بل كان لعلم آخر منها هو (أناتول فرانس) تأثير قوي آخر، فقد أثر هذا الناقد الفرنسي، وهو من دعاة النقد الانطباعي، على بعض مثقفي مصر ونقادها، حتى إن جماعة أدبية مصرية سُمِّيتْ باسمه. وكان من بين رجالها حسن رشاد، ومحمد حسين هيكل وغيرهما. (انظر مداخلة مجدي وهبة في ندوة اتجاهات النقد الأدبي - مجلة فصول، القاهرة مج 1ع2 ص 206) وكذلك اثر هذا الناقد في كتابات الشاعر والناقد السوري (شفيق جبري) الذي شغل منصب عميد كلية الآداب بجامعة لسنوات عدة . ومن يراجع كتابَيْ جبري، «أنا والشعر» و«أنا والنثر» يلمس ذلك بوضوح . ويعترف الناقد اللبناني (إيليا حاوي)، وهو صاحب (43) كتاباً في النقد والدراسات الأدبية، بتأثير الناقد الفرنسي (غايتان بيكون) عليه فيقول: «لكنني أثناء دراستي في الجامعة لازمت الناقد الفرنسي غايتان بيكون ثلاث سنوات، وكنا ندرس معه تحليل النصوص، وقد تأثرت كثيراً بمنهجه، ويبدو أنه ولج إلى أعماقي، وصرت أجري النقد على قصائد عربية قديمة (وفق منهجه) - (أعلام الأدب العربي المعاصر 451/1).

وإذا انتقلنا إلى أجيال أحدث من نقادنا، وجدنا الثقافة الفرنسية تظهر بجلاء في آثار كل من النقاد التالية أسماؤهم: أدونيس من سورية، وفيصل دراج من فلسطين، وأحمد درويش من مصر، وعبدالسلام المسدي وحمادي صمود من تونس، وعبدالملك مرتاض من الجزائر، وعبدالفتاح كيليطو من المغرب... إلخ.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإنّ أدونيس قد أفاد كثيراً، مشيراً إلى ذلك أو مغفلاً له، من الناقد الفرنسي (البيريس)، وخاصة من كتابه «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين»، ومن الناقدة (سوزان برنار)، وخاصة من كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى عصرنا الحاضر». وذلك في كثير من تعريفاته للشعر الحديث، وفي بعض تنظيراته لقصيدة النثر... (انظر في ذلك كتاب محمد اسماعيل دندي: الحداثة - حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها ص ص 121-129).

أما الثقافة الإنكليزية، فقد كان لجامعاتها ومراكز البحث فيها، تأثير قوي في تكوين نقاد عرب كثيرين، فقد تخرج في تلك الجامعات مثلاً (رشاد رشدي) وهو أستاذ جامعي وزعيم جماعة نقدية مر ذكرها قبل قليل. ومن كتبه: النقد والنقد الأدبي (1971) والمدخل إلى النقد (1981) وما هو الأدب (1971). وتخرج فيها (محمود الربيعي) وهو أيضاً أستاذ جامعي، وقد كتب ذات مرة يقول: «تبلورت خلال تلك الفترة

فكرتي عن التحليل اللغوي للنص الأدبي متأثراً في ذلك بكتابات ت. س. إليوت. وكان يومئذ ملء السمع والبصر، ومتأثراً بذلك بالنقد الجديد». ومن كتب (الربيعي): في نقد الشعر (1968)، وقراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ (1973)، ومقالات نقدية (1978). وقد ترجم هذا الناقد كتاباً هاماً عنوانه «حاضر النقد الأدبي» (1975) كتبه عدة مؤلفين. وقد أفاد من ترجمته إلى العربية كثيرون، من بينهم كاتب هذه السطور. (انظر أعلام الأدب العربي المعاصر 638/1-640).

وكذلك تخرج في جامعة لندن الناقد المصري الكبير (محمد النويهي) وهو الناقد الذي أسهم بجهوده النقدية في إضاءة أدبنا القديم وأدبنا الحديث إضاءات رائعة، وخاصة من خلال كتابيه:

1 - الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (القاهرة 1966) و2 - قضية الشعر الجديد 1964/1). وط 1971/2). وهما كتابان يُعدّان علامتين بارزتين من علامات النقد الأدبي الحديث، الذي تظهر فيه آثار الثقافة الإنكليزية، بالطريقة التي لم يُعْتَدَ فيها على الثقافة العربية، ولم تُشَوَّه فيها سبل تناول الآثار الأدبية بالاستنساخ للمذاهب الغربية في المعالجة والتحليل. وهذا ما سنقف عنده في - آخر هذه الدراسة . هذا عدا كتابه الهام المعنون بـ «ثقافة الناقد الأدبي» (1949)، وهو أيضاً علامة أخرى من علامات النقد العربي المعاصر. وفي مصر أيضاً تخرج (صبري حافظ) في جامعة لندن حاصلاً على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي. ومن أمريكا تخرج الناقد (لويس عوض) من جامعة

(برنستون). وكان في نقده متأثراً بالناقد الإنكليزي (كريستوفر كودويل). وتخرج الناقد (عبدالعزيز حمودة) من جامعة (كورنيل) في أمريكا. و(حمودة) هذا هو صاحب كتاب «المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك»، الصادر ضمن سلسلة عالم المعرفة (العدد 232)، الذي أحدث نقاشاً جاداً بعد صدوره حول جدوى الإفادة من المنهج البنيوي في نقدنا المعاصر. وهو شأن سنفصل فيه بعد قليل.

وإذا انتقلنا إلى العراق، وجدنا ثلاثة نقاد يتثاقفون مع النقد الغربي تنظيراً وتطبيقاً، وهم عبدالواحد لؤلؤة، وقد درس في جامعة (ويسترن كليفلند) في الولايات المتحدة الأمريكية، وتخرج فيها عام 1962. وقد ساهم هذا الناقد في ترجمة سلسلة المصطلح النقدي المكونة من (43) جزءاً، نشر منها (13) جزءاً كان من بينها: المأساة والرومانسية، والجمالية، والحبكة، والتصور والخيال، والمفارقة، كما نشر كتاباً بعنوان «ت. س. إليوت والأرض اليباب: الشاعر والقصيدة» (1980) ومن المعروف أن (إليوت) قد أثّر كثيراً في الشعر العربي المعاصر ونقده.

أما الناقد الثاني فهو (محسن جاسم الموسوي). وقد تخرج في جامعة (دال لهوزي - هالفاكس ، بكندا) وهو مدرس بجامعة بغداد، وجهده النقدي منصب على دراسة الرواية العربية. ومن مؤلفاته : الرواية العربية - النشأة والتحول (1988). وكان قبل هذا وذاك قد تخرج الناقد العراقي (يوسف عز الدين) في جامعة لندن . وقد ألف (عز الدين) كتباً كثيرة منها: الشعر العراقي

الحديث (1960) و(1965). والرواية في العراق (1973) والقصة في العراق (1974).

وقد أسهمت الثقافة الإنجليزية بوضوح في تكوين الناقد السوري (كمال أبو ديب) الذي راح يطبق المنهج البنيوي على الشعر القديم في كتابه الرؤى المقنعة (1986)، وفي تكوين النقاد: محيي الدين صبحي، وخلدون الشمعة، ورياض عصمت من سورية، وحسام الخطيب وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمود السمرة من فلسطين، والناقد عبدالله الغذامي من السعودية، والناقدة سلمى الخضراء الجيوشي من الأردن، ووجيه فانوس من لبنان... إلخ.

ولا شك أن ثمة أسماء أخرى من نقادنا الأدبيين قد تأثروا بالتيارات النقدية الغربية، ومناهج درس الأدب في الغرب، دون أن يسافروا إلى الجامعات الغربية. وكان سبيلهم إلى ذلك أمران، أولاً: اطّلاعهم المباشر على تلك التيارات والمناهج في مظانها الأصلية، من خلال اتقانهم العميق للغتين الفرنسية والإنجليزية، والثاني اطلاعهم على المؤلفات النقدية منقولة إلى العربية. وهذا شأن ينقلنا إلى الحديث عن الترجمة في هذا الباب.

## الترجمة:

فقد كان للترجمة أثر عميق في نقل المفاهيم الأدبية والمناهج النقدية عند الغربيين إلى مجالنا العربي، مما ترك بصمات في

ثقافة نقادنا واضحة، تجلت بقوة في طرائق تناولهم للآثار الفنية القديمة والمعاصرة. وفي بعض تنظيراتهم النقدية، وطروحاتهم الفكرية .

ومن المعروف أن حركة الترجمة للنقد الغربي قد نشطت نشاطاً شديداً في النصف الثاني من القرن العشرين. ومحاولة إحصاء للآثار المترجمة في هذا الباب ورَصْد آثارها، تبدوان مهمتين في غاية العسر... ومهما يكنْ من أمر، فقد كانت ترجمات الكتب النقدية كسيف ذي حدين كما سنرى، فقد نفعت أناساً ، وأربكت أناساً ، كما أفادت النقد الأدبي، ومن خلفه الإبداع العربي ، تارة ، وأضرت بهما تارة أخرى. ومن الآثار النقدية الهامة التي يمكن للمرء أن يشير إليها على سبيل الذكر، لا الحصر:

1 - ادونيس (من الغصن الذهبي) لجيمز فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، (1957).

2 - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، لستانلي هايمن، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (1958).

3 - مبادئ النقد الأدبي، لريتشاردز، ترجمة محمد مصطفى بدوي (1963).

4 - الشعر والتجربة، لأرشيبالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي (1963).

5 - الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، لاالبيرس ، ترجمة جورج طرابيشي (1965).

6 - النقد، لمارك شورر وآخرين، ترجمة هيفاء هاشم (3) أجزاء (1966).

7 - النظرية الرومنتيكية في الشعر، لكولردج، ترجمة عبدالحكيم حسان (1971).

8 - نظرية الأدب ، لرينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي (1972).

9 - مقالة في النقد ، لغراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق (1974).

10 - حاضر النقد الأدبي، لطائفة من المتخصصين ، ترجمة محمود الربيعي (1975).

11 - النقد الأدبي - تاريخ موجز، لويمزات وبروكس، ترجمة محي الدين صبحي (4 أجزاء) (1977).

12 - النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، لجان لوي كابانس، ترجمة فهد عكام (1980).

13 - الكتابة في الدرجة صفر، لرولان بارت، ترجمة نعيم الحمصي (1970) ثم ترجمة محمد برادة (1980).

14 - ذات الكاتب الإبداعية لـ م. خرابتشينك، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة (1980).

15 - ت. س. إليوت والأرض اليباب - الشاعر والقصيدة، ترجمة وتأليف عبدالواحب لؤلؤة (1981).

16 - فائدة الشعر وفائدة النقد ، لـ ت. س. إليوت ، ترجمة نور يوسف عوض (1982).

17 - البنيوية في الأدب، لروبرت شولز، ترجمة حنا عبود (1984).

18 - خمسة مداخل إلى النقد الأدبي - مقالات معاصرة في النقد - تصنيف ويلبرس سكوت، ترجمة عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليل (1986).

19 - قضايا الشعرية، لرومان جاكبسون ترجمة محمد الولي وصاحبه (1988).

20 - تشريح النقد، لنورثروب فراي، ترجمة محمد عصفور، (ومحيي الدين صبحي مرة ثانية) (1991).

21 - النظرية الأدبية الحديثة، لآن جفرسون، وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود (1992).

22 - التفكيكية، لكريستوفر نورس، ترجمة رعد عبدالجليل (1992).

23 - مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي (1993).

24 - النقد الأدبي في القرن العشرين ، لجان إيف تاديه ، ترجمة قاسم مقداد (1993).

25 - قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا الحاضر، لسوزان برنار، ترجمة زهير مجيد مغامس (1993).

26 - نظرية التلقي، لروبرت هولب، ترجمة عز الدين اسماعيل، جدة - السعودية (1994).

27 - طبيعة الشعر لهربرت ريد ، ترجمة عيسى العاكوب ، دمشق (1997).

28 - اللغة العليا - النظرية الشعرية، لجان كوهن، ترجمة أحمد درويش (1995).

29 - نظرية الأدب، لتيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب (1995).

30 - التحليل النفسي والأدب، لجان بيلمان نويل، تعريب عبدالوهاب ترو (1996).

31 - بحوث في القراءة والتلقي، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي (1998).

32 - تحليل النص الشعري - مهاد نقدي - ترجمة محمد أحمد فتوح (1999).

وتطول بنا القائمة إذا شئنا استقصاءها، وخاصة أننا هنا لم نبذل سوى جهد المُقِلّ، وأننا لم نتوقف عند جميع الكتب النقدية التي ترجمتها وزارة الثقافة بدمشق، والتي كان أولها الكلمة في الرواية لباختين، ولا عند جميع الكتب النقدية، التي ترجمت في سلسلة (عالم المعرفة) الصادرة من الكويت، أمثال: مفاهيم

نقدية، لرينيه ويليك (رقم 110)، والوعي والفن، لغيور غي غاتشف (رقم 146)، والبنيوية وما بعدها رقم (206) ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي (رقم 221). ولا عند إصدارات وزارات الثقافة أو التعليم العالي في الأقطار العربية، ولا عند دور النشر المختلفة المفروشة على ساحة الوطن العربي المترامي الأطراف، ولا عند بعض الدوريات العربية المكرسة للترجمة أمثال مجلتي: الآداب الأجنبية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وقد صدر منها حتى اليوم مئة وعددان، ومجلة العرب والفكر العالمي، التي صدر منها في بيروت عشرون عدداً ما بين سنتي 1988 و 1992، ومجلة (نوافذ) التي يصدرها الآن نادي جدة الأدبي الثقافي السعودي، وهي الآن في العدد (16). ومجلة (بيت الحكمة) المغربية... إلخ.

وقد ذكرنا أن الترجمة كانت كسيف ذي حدين، بل هي جهد ذو وجهين، أحدهما: نافع مُجْدٍ لا يجادل الناس في جدواه، إذ ليس باستطاعة فردٍ ما، أو وطنٍ، أو أدب، حسب قانون (بيدنغ) في التثقيف والترجمة «أن يبلغ هويته ونضجه إلا عبر علاقة مكثفة مع الآخر الأجنبي» (انظر مقال عبدالنبي ذاكر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب بنية اللغة الشعرية لجان كوهن - مجلة العرب والفكر العالمي ع 7 ص 112).

كما أن الاطلاع على مذاهب الغرب يمد في آفاق الناقد العربي، ويوسع أفقه، ويكسبه مرونة خاصة، ويجعله قادراً على

المقارنة، ومحيطاً بكل جديد. وإذا كان من واجب الناقد أن يكون مُلِمّاً بكلٍّ العلوم، حتى البيولوجية منها، كما يرى محمد النويهي، فإن من واجبه، من باب أولى، أن يكون مُلِمّاً بكلٍّ جديد في ميدان تخصصه الدقيق، أعني النقد الأدبي. وقد ذكر (عبدالسلام المسدي) في هذا الصدد: «أن النقد لا يتجدّد إلا إذا جَدَّد نظامه المفهومي، أو قلْ إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية، إلا عندما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون» - (النقد والحداثة، للمسدي ص 16).

## صور من التأثر والتطبيق:

بيد أن هذا الاستحداث للجهاز المعرفي لم يأتِ، أحياناً، على الصورة المتوخاة، ولم يكن على المستوى المرجو، إذ أن بعض النقاد لم يفهموا بعض المصطلحات النقدية التي اعتمدوا عليها في نقداتهم. فمن المعروف أن (العقاد) مثلاً لم يكن يفهم مصطلح «الوحدة العضوية» الذي استند إليه في مهاجمة شعر (أحمد شوقي)، وخاصة في قصيدة (شوقي) في رثاء مصطفى كامل..! وقد كشف الناقدان محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس خطأ العقاد في مفهومه هذا، في كتابهما المعروف «في الثقافة المصرية» - (انظر المرجع المذكور ص ص (53-67).

وسنرى أن مصطلحات ومفاهيم أخرى، تقع في صميم الجهاز المعرفي، والمنظومة المنهجية للبنيوية لم تفهم حق الفهم، من

نقاد أخر... والطامة الكبرى في التعامل مع المترجمات النقدية أن بعض النقاد قد لجؤوا إلى نقل حرفي لما جاء في كتب النقد المعربة، وانتحلوها لهم، دون أية إشارة إلى مصادرها، فأوهموا الناس بأصالتهم، وخانوا أمانة العلم، فما كانوا نقاداً أصلاء، وما كانوا باحثين أمناء. ومن هؤلاء الناقدان (أدونيس) و(نعيم اليافي).

وقد رصد الأستاذ الباحث (محمد اسماعيل دندي) نَقْلَ أدونيس لتعريف (البيريس) للشعر الأوربي الجديد، إلى بعض مؤلفاته، ونسبته إلى نفسه، ففي الوقت الذي يكتب (البيريس) في (الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين ص : 137).

«ولهذا كان للشعر الحديث الحق في أن يكون غامضاً متردداً لا منطقياً، ولا يستطيع أن يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية لحاجته على العكس إلى الحرية في التصوف والتنبؤ» ينقل ذلك عنه (أدونيس) بما يشبه وقع الحافر على الحافر فيكتب في (زمن الشعر ص 14) «إن الشعر الجديد باعتباره كشفاً ورؤية، فهو غامض، متردد لا منطقي، ولهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية، لأنه بحاجة إلى مزيد من السر والتنبؤ». ويحذو (أدونيس) حذو (البيريس) في حديثه عن غرابة الشعر الحديث، وعن رفض الشعر الحديث للمنطق الخطابي، كما تحذو القذة بالقذة - (انظر كتاب دندي: الحداثة ص 124-126).

ولم يقتصر انتحال أدونيس على النقد الأدبي، بل تجاوزه إلى الإبداع الشعري. وقد أكد الناقد التونسي (منصف الوهايبي) أن (أدونيس)، في شعر التفعيلة وقصيدة النثر، قد تجاوز حدود التأثر المعروفة، إلى حدود النقل من شعر (سان جون بيرس)، وذلك في كتابه: «الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس».

أما إفادة (أدونيس) من كتاب (سوزان برنار) «قصيدة النثر» في تنظيره لقصيدة النثر في مجلة (مواقف) لعام 1960 فقد صارت معروفة، ولا تحتاج إلى كثير من الشرح والتفصيل.

أما نعيم اليافي، فمن غريب ما وقع فيه أنه جاء بكلامٍ كَتَبَه (أرشبالد مكليش) في كتابه «الشعر والتجربة ص 78 و82) حول قصيدة من الشعر الغربي عنوانها «أغنية من فيينا» وذلك في كتابه: «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث» دمشق ) 1983 ص 273-274). ويعود فضل كشف هذا الانتحال، وتتبع هذا النقد الزائف ، إلى الأستاذ الباحث (محمد اسماعيل دندي) وقد ساقه في مقالة له بعنوان (النقد الأكاديمي: مزالق وعثرات) نشرها في صحيفة (الأسبوع الأدبي) الصادرة بدمشق (العدد 549 ص 5 تاريخ 1997/2/8).

وتعددت أشكال التأثر بالنقد الغربي كثيراً، وتنزلت هذه الظاهرة منازل من حيث النجاح والإخفاق، والصدق والأمانة، والخفاء والتجلي. وإذا كان النقد الحرفي والانتحال المعيب

لا يُعدّان تأثراً، كما هي الحال فيما مضى، فإن أشكالاً أخرى ربما تكون أكثر قبولاً واستساغة... وقد أشار (عبدالنبي ذاكر) في هذا الصدد أن (محمد بنيس) قد أفاد في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» من مؤلف (جان كوهن) «بنية اللغة الشعرية» وخاصة من مفاهيم (كوهن) حول. الوقفة العروضية، والوقفة الدلالية، وبلاغة الغموض، والخرق. (انظر مقال ذاكر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، في مجلة العرب والفكر العالمي ع 7 لعام 1989 ص 113).

ومن الشواهد على تأثُّر الممارسات النقدية العربية، بمناهج الغرب ومؤلفات كُتّابه النقدية ، ما صرح به الناقد (محي الدين صبحي) بتاريخ 2000/3/1 في اتحاد الكتاب العرب، أمامي وأمام آخرين، من أنه تأثر في دراسته لشعر الشاعر عبدالوهاب البياتي بكتاب (نورثروب فراي) «تشريح النقد». ومن المعروف أن (صبحي) قد قام بترجمة هذا الكتاب، ونشره في ليبيا في العام 1991.

ومن المعروف أن كتاب (فراي) هذا يضم أربع دراسات أساسية هي: - أ - النقد التاريخي : نظرية الأنماط ب - النقد الأخلاقي: نظرية الرموز جـ - النقد النموذجي: نظرية الأساطير د - النقد البلاغي: نظرية الأنواع الأدبية.

وعلى الرغم من إشارتنا من قبل إلى إفادة الناقد محي الدين صبحي من هذا الكتاب في دراساته للبياتي، فليس من هدفنا هنا أن نرصد تجليات المناهج النقدية الأربعة التي ضمها

الكتاب والتي لم يضمها، في دراسات نقادنا العرب المحدثين، فهذا شأن على جاذبيته عسير جداً، وهو ليس شرط بحثنا هذا تماماً، لأنه يستدعي، دون شك، مصنفاً قائماً برأسه، وربما أكثر من مصنف...

## البنيوية في نقدنا العربي المعاصر:

بيد أن ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه، ولهذا نرى أن نتلبَّثَ هنا عند منهج نقدي غربي اتضحت بصماته بجلاء في تطبيقات بعض النقاد العرب المعاصرين، وخاصة في الربع الأخير من القرن العشرين، وأريد به المنهج البنيوي عامة، والبنيوي التكويني خاصة. ومن أبرز النقاد الذين استثمروا هذا المنهج في دراساتهم: كمال أبو ديب وهدى وصفي ومحمد برادة، وسعيد علوش، ومحمد بنيس وحميد لحمداني، ويمنى العيد، وسمر روحي الفيصل.

ومن المعروف للمتتبعين من النقاد أن أكثر التطبيقات النقدية للمنهج البنيوي حضوراً في الساحة النقدية تتمثل بممارسات الناقد السوري (كمال أبو ديب)، وخاصة في جهوده في نقد الشعر الجاهلي، وفقَ هذا المنهج. وهي الجهود التي نشرها منجَّمة في دراسات متفرقة، ثم جمعها في كتابه المعروف: «الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» - (القاهرة 1986).

وقد اختلف الباحثون في تقويم تطبيقات هذا المنهج على الشعر القديم، وعلى الأدب المعاصر. فكان منهم من أطرى هذه المحاولات، ومنهم من أزرى عليها. ومن الفريق الأول الناقد (عز الدين اسماعيل) الذي قال، وفي ذهنه جهد ذلك الناقد البنيوي الأبرز: إن الشعر الجاهلي قد ظفر بدراسات بنيوية لم يظفر بها طوال حياته في أي منهج آخر، وأنه كشف فيه عن قيم جديدة... وردَّ (إسماعيل) على من يرى أن هذا المنهج يسوي بين الغثِّ والسمين من النصوص، بقوله: إن العملية التحليلية تبرز القيمة الإيجابية في العمل، كما تبرز الخلل الواقع في بنية العمل الهابط ، وتكشف تهاوي بنائه الداخلي - (أسئلة النقد، لجهاد فاضل 258).

وقد أطرى (عبدالعزيز المقالح) جهود (أبو ديب) البنيوية، ورأى فيها نزوعاً واضحاً إلى تأسيس بنيوية عربية ، وطموحاً عربياً ظلَّ منذ زمن بدايات الروّاد يسعى إلى إيجاد رؤية نقدية ذات ملامح متميزة تصدر عن روح العصر، كما تصدر عن روح اللغة العربية وتراثها (انظر المقالح: تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبدالصبور، وأدونيس، وكمال أبو ديب، مجلة فصول - القاهرة مج 9 ع 3 و4 ص 105).

وحينما يتهم بعض الناس نقادنا المعاصرين ، بنقل المذاهب الغربية، وتطبيقها على أدبنا القديم والجديد، (ومن بينهم مثلاً كمال أبو ديب) يقول صلاح فضل في مداخلة له في ندوة «أزمة

النقد العربي والهوية»: (لا يوجد ناقد يُعْتَدُّ به اقتصر عمله على مجرد أن يكون ناقلاً، لأن النقل نفسه تمثل وإعادة صياغة وخضوع لرؤية،. فالنقل هو عملية استزراع، وليس عملية تجارة فكرية. والاستزراع هو عملية نقل المفاهيم وتنميتها في تربتنا الثقافية» - (انظر مجلة القاهرة - ع 160 ص 61).

وكان من الفريق الثاني الذي شنَّ حملة ضدَّ (أبو ديب) خاصة، والبنيوية عامة، أربعة نقاد هم: محمد ناصر العجيمي، وعبدالعزيز حمودة، ونبيل سليمان، وعبدالملك مرتاض.

فقد نشر (العجيمي) دراسة له في مجلة (فصول) المصرية بعنوان: المناهج المبتورة في قر اءة التراث الشعري - البنيوي نموذجاً «ذكر فيها أن (أبو أديب) يسقط منهجاً خُصِّص لنقد الأسطورة على نقد الشعر، دون استيضاح للفرق بينهما، وأن هذا الناقد لم يضبط النظام العلامي الذي يفرضه منهجه، وتراه يردد الأفكار نفسها التي كان طبقها على نص، في دراسته لنص آخر، مع تنويعات طفيفة تقتضيها طبيعة المادة المدروسة، ثم يستعير في نقده، بل يضمن نقده، آراء لنقاد غربيين، ولكن بشكل مشوه - (انظر مجلة فصول مج 9 ع 3 و 4 فبراير 1991 ص 115) ويضيف العجيمي: «وإذا كانت قيمة أي منهج تكمن في قدرته على إنطاق النص ، وإنتاج المعنى، فالمطلع على قراءة أبي ديب يميل استناداً إلى ما أبرزناه، إلى نفي كل قيمة منها، ومعارضة استخدامها» وأخيراً ينتهي إلى النتيجة التالية: «والنتيجة

المنطقية التي ننتهي إليها هي صعوبة تطبيق المناهج الحديثة في حدودها الصارمة على الشعر القديم دون لي عنقه قسراً وتعسفاً» - (المصدر السابق ص 117).

ولكن العجيمي نفسه، يعود في دراسته السابقة ليقول: «إن تعدُّد اللغات النقدية - كما يقول بارت - يبرز آفاق الأثر، ويكشف عن عمق الملكة النقدية في عصرنا...» ونراه يثني على منهج (محمد أركون) النقدي ويجد فيه قدوة تحتذى، لأنه يفكك الفكر العربي، ويكشف آليات إنتاجه منطلقاً من ظروفه، لا فارضاً عليه مناهج وآراء مسبقة ينوي تجريبها.

أما (عبدالعزيز حمودة) فيرى، وبعد مناقشاته لجهود النقاد العرب البنيويين والتفكيكيين، أن هؤلاء قد أخفقوا في إضاءة النص المنقود، وهذه في الواقع وظيفة النقد، وجعلوا لغة الميتانقد هي الأساس، فهم ينتجون نصاً يلفت النظر إلى نفسه، وليس إلى النص المبدع! فضلاً عما يحويه من طلاسم علم الجبر، والتمسح الزائف بالعلمية. ثم يصوغ رأيه النهائي في نقطتين ، فيقول في كتابه (المرايا المحدبة ص (61-62):

أ - إن البنيويين والتفكيكيين العرب قد فشلوا في إنشاء حداثة عربية حقيقية. ورغم تأكيداتهم أنهم لا ينقلون عن الحداثة الغربية ، فإن الواقع يؤكد نقيض ذلك، والطابع العربي الوحيد الذي استطاعوا إظهاره، هو الاحتفاظ بالطابع الماركسي للبنيوية، وهذا واضح في أعمال حكمت الخطيب

في كتابها «في معنى النص. وسبب هذا، هو افتقار الحداثي العربي إلى فلسفة خاصة به عن الحياة والوجود والذات والمعرفة، لذا هو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين، ويقتبس من المدارس الفكرية الغربية ليقدم نسخة خاصة به».

ب - لقد فشل النقاد الحداثيون العرب، وخاصة في تجلياتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم أخفقوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية، لأنهم استخدموه في معزل عن خلفيته الفكرية الفلسفية، مما أدى إلى الفوضى والاضطراب. ويخلص (حمودة) إلى القول (المصدر السابق ص 63): وأصبح نشاطنا الفكري في البنيوية والتفكيك ضرباً من العبث، أو درساً في الفوضى الثقافية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا» ويشير هنا مثلاً إلى رفض واقعنا الثقافي لأنسنة الدين وتطبيق المبادىء الوافدة على النصوص المقدسة.

أما (نبيل سليمان)، فينتقد (كمال أبو ديب) في أمور، أهمها: أطروحته حول النسق الثقافي في الفكر النقدي الحديث، إذ يرى في هذا تورّطاً في ميكانيكية تبسيطية لم تقع فيها أكثر الجهود المتمركسة تشنّجاً وجموداً، كما يرى أن عقب أخيل في المنهج البنيوي كامن في رفض الوعي التاريخي. وهذا يقع في

صميم مشروع (أبو ديب) برمته، ففلسفة البنيوية» تنفي الإنسان من التاريخ ، في الوقت الذي تصدع فيه بالينابيع الخفية اللصيقة بالذات الإنسانية " ويمضي (سليمان) فيقول:

«إننا مع كمال أبو ديب إزاء حالة أخرى أقوى تجسيداً لتكوّن المثقف المحلي كمستغرب - في الغرب هذه المرة - ولممارسته الاستشراقية حين يدرس واقعه. إننا إزاء حالة أقوى تجسيداً لإعادة إنتاج الإخضاع الثقافي الذي تنتجه التبعية الثقافية، ويعيد إنتاجها ضمن آلية التبعية التي تسم المرحلة، مما ينتج المفكر اللاتاريخي، ويشوه بنية علاقة الفكر بالواقع سواء بالحفظ الخارجي للخطاب الإيديولوجي، أم بجعل التحليل بديلاً عن الواقع، أم بتحول النص من نظام دلالات إلى نظام شعائر وشعارات ورموز» - (سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، بيروت 1983 ص 58-59).

وكما قيَّم (العجيمي) و(حمودة) و(سليمان) جهود (أبو ديب) البنيوية، قيم الناقد (محمد خرماش) جهود نقاد بنيويين تكوينيين ظهرت في المغرب، فقد رصد هذا الباحث تطبيقات المنهج البنيوي التكويني الذي ينسب إلى الفرنسي (لوسيان غولدمان) في أربع دراسات مغربية نهض بها كل من (محمد برادة) في كتابيه: محمد مندور وتنظير النقد العربي، والرواية العربية - واقع وآفاق، و(سعيد علوش) في كتابه: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، و(محمد بنيس) في كتابه:

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، و(حميد لحمداني) في كتابه: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - دراسة بنيوية تكوينية. وقد خلص الباحث (محمد خرماش) من دراسته إلى النتيجتين التاليتين:

1) إن استيعاب البنيوية التكوينية لم يكن شاملاً وعميقاً .

2) إنه لم يقع التزام كامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية بوصفها منظومة متكاملة .

وانتهى أخيراً إلى القول: «وقد نعيش طويلاً حالة التمزُّق هذه بين حسبان الغرب مصدر بؤسنا وأصل مأساتنا ، وحسبانه مصدر الإنقاذ على مستوى المعارف بما فيها المناهج، على الأقل» - (انظر دراسة خرماش: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب - مجلة فصول، القاهرة مج 9 ع 3 و 4 ص 121).

ومما جوبه به البنيويون العرب اضطرابهم في فهم المصطلحات البنيوية، وعدم تدقيقهم في استعمالها ، وجهلهم بملاحظات النقاد الغربيين حولها. وقد نشر الباحث (محمد بوعليبة) دراسة بعنوان: (الخطاب العربي الجديد وإشكالية المعنى) وقف فيها عند جهود الناقدة البنيوية اللبنانية (يمنى العيد) ، فلاحظ أن هذه الناقدة قد استخدمت في كتابها «في معرفة النص» مصطلحات ألسنية مثل العلامة، والدال، والمدلول، دون تدبر شأنها ، وملابساتها ، والمطعن في عملها هذا أنها حاولت بناء ممارسة نقدية قائمة على البنيوية مركزة على تعريفات مجتزأة

لا يربطها نسق فكري واحد، فهناك (سوسير) من جهة، وهناك (شمسكي) وهناك (برور)... إلخ . وما أكثر التناقض الذي وقع فيه (شمسكي) خلال تطور نظريته من العام 1965 إلى العام 1971).

وقد سخر (جورج مونان) من (شمسكي) فقال عنه : «يوجد عنده دائماً - كما هي الحال في الإنجيل - جملة ناقصة لم تذكر. وهذه الجملة تقول عكس ما يريد مذهبه بشكل عام قوله». وكذلك أظهر (مونان) - كما يقول (أبو عليبة) أخطاء مستخدمي الألسنية الغربيين الذين يتابعهم نقادنا العرب المحدثون، أمثال (لاكان) و(فوكو) و(بارت)، فبارت مثلاً استخدم مصطلحات لا تدلّ إلاّ على ضدها في كتابه «مبادئ علم الدلالة»! ويضيف (مونان) بصراحة: «إن بارت لم يفهم مصطلحات نظرية سوسير في العلامة، ولم يعرف استخدام الوسائل المصطلحية التي يلجأ إلى استخدامها» وقد درس (مونان) كتاب (بارت) «S/Z» وأظهر أن استخدامه لمفهومات: إيصال، ونظام، وعلامة، وإشارة غير مرض ولا مقنع. (انظر دراسة أبو عليبة المذكورة في مجلة علامات - جدة ع 32 - مايو 1999 ص ص 282-308). والنتيجة التي ينتهي إليها هذا الباحث هي: أن نقل مصطلحات مهزوزة مغبشة مضطربة في نظامها الأصلي تظهر إشكالية استقبالها، وعليه فكثير من استخدامات النقاد العرب لتلك المصطلحات جاء سطحياً ومغبشاً ومضطرباً أيضاً.

ومن المسلم به أن هذا المنهج النقدي قد انهار منذ زمن، بعد أن كان قد تحول - كما يرى جابر عصفور - إلى سجنٍ من اللغة، وإلى بنيةٍ نفي عنها الفاعل، وكتابةٍ استُبْعد منها المؤلف. وقد كان هذا المنهج هو نفسه الذي هتف ضده الطلاب في مظاهراتهم الشهيرة في فرنسا في مايو - يونيو 1968 ضد (ديغول). وكما أطاحت هذه المظاهرات بديغول أطاحت أيضاً بالبنيوية نفسها، بعد أن أصبحت هذه النزعة التحليلية نزعة تغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام - (آفاق العصر، لعصفور ص 301).

وهكذا تربعت البنيوية - كما يقول عبدالملك مرتاض - على عرش الفكر، ثم انهارت لأنها رفضت العقلانية، وتسلحت بما يشبه العنف الفكري والعبثية والهدم والقطيعة المعرفية. وهي إذ ترفض إصدار الأحكام تترك الباب مفتوحاً حول أية مسألة تعالجها - (انظر مقال مرتاض مدخل في قراءة البنيوية مجلة علامات - جدة ع 29 ص 32).

ولما كانت البنيوية إحدى مدارس النقد الأدبي التي كونت نسيج نقدنا المعاصر، فقد نظر (غالي شكري) إلى هذه الظاهرة نظرة عامة، وخص البنيوية برأي خاص فقال: إن وجود المدارس النقدية الغربية في نقدنا العربي، ومنها البنيوية، هو «دليل على الهروب من النقد والهروب من الحياة، لأن هذه البنيوية التي ينقلونها تحتضر في أوربا. وهذه البنيوية لا ينقلونها كما هي، وإنما يشوهونها، ولا يفهمونها وعندما يطبقونها، إنما يشتغلون بعلم آخر غير النقد الأدبي». وسبب ذلك كما يرى (شكري) هو

أننا ننقلها بغير إدراك للمقدمات والسياق الذي أدى إلى ظهورها «فنحن نحصل فقط على نهاية النهايات» (انظر أسئلة النقد لجهاد فاضل ص 283-285).

أما الناقد (سيد البحراوي)، فيرى أن التبعية الذهنية للغرب لم تقتصر على الاقتصاد والسياسة والأنماط الحضارية الأخرى كالعمارة والمسرح والأدب والفن، بل تجلت في أعلى مجاليها في النقد الأدبي. وهو يرى أن أزمة النقد الأدبي تكمن في أننا لم ننتج من النظريات والمناهج النقدية الغربية شيئاً، بل كان تعاملنا معها تعاملاً أدائياً وبراجماتياً، وليس تعاملاً أصيلاً، وهنا المكمن العميق لأزمة النقد لدينا. (انظر رأي البحراوي في ثنايا ندوة النقد العربي وأزمة الهوية - مجلة القاهرة ع 160 ص 58 و59).

## نتائج:

ونخلص مما سبق إلى أن تجليات النقد الغربي في نقدنا العربي قد ظهرت في صور ثلاث:

(1) في فهم مغلوط لبعض مصطلحات النقد الأدبي الغربي - كما هي الحال عند (العقاد) مع مصطلح «الوحدة العضوية» في القصيدة، وعند (يمنى العيد) في بعض المصطلحات اللسانية، كالعلامة والدال والمدلول... إلخ. وفي كون هذه المصطلحات نقلت إلينا مضطربة ومغبشة، مما شكل إشكالاً في استخداماتها.

(2) في أن بعض النقاد نقل نَقْلاً حرفياً عن النقد الغربي في ميداني التنظير والتطبيق، وانتحل لنفسه، دون احترام للأمانة العلمية، بعض الأفكار النظرية من جهة، وبعض التعقيبات التطبيقية من جهة أخرى. ومثَّل هذا الجانب (أدونيس) أولاً، و(نعيم اليافي) ثانياً على الترتيب. وقد نجم عن ذلك خلط كبير بين الأصيل، والمقلد، والحقيقي والمزيف في نقدنا المعاصر.

(3) في أن بعض النقاد قد نقل مناهج نقدية كُرِّست لنقد جنس أدبي، وطبقها على جنس أدبي آخر، كما هي الحال في بعض محاولات (كمال أبو ديب) البنيوية في دراسة الشعر الجاهلي، فهو لم يضبط النظام العلامي لهذا المنهج، وقد لوى عنق بعض الآثار الفنية التي درسها لتلائم منهجه. ومن المطاعن عليه أن هذا المنهج المستنسخ - في نظر بعضهم - لا يلائم واقعنا ولا يربط النص بالواقع ولا بالإنسان. وقد جوبه هذا المنهج في محيطه الغربي، وانتهى النظر إليه إلى أنه حين تخلى عن الأحكام تخلى عن خصائص النقد الأدبي، وتحول إلى علم آخر غير النقد، فضلاً عن أن بعض مطبقي منهج البنيوية التكوينية في المغرب العربي لم يكن استيعابهم له كاملاً ، ولم يلتزموا جميع خطواته المنهجية... هذا علماً بأن الاهتمام بمنهج البنيوية الشكلية والبنيوية التكوينية قد بدأ عندنا ، بعد أن بار وانهار في المناخ الذي أنتجه... فنحن إذن - كما يقول غالي شكري - «نأخذ بنهاية النهايات».

## وجهة نظر:

ويبقى السؤال الأكبر قائماً، وهو: هل نعزل أنفسنا عن التيارات النقدية العالمية، ونحبس ذواتنا في قمقم لا نخرج منه، ولاء للأصالة، وخوفاً من النسخ والمسخ المشوِّهين للنقد العربي المعاصر؟؟

إننا لا نرى - والصورة كما بسطناها من قبل - أن نغلق أبوابنا إزاء رياح الغرب الوافدة، وثمار تياراته النقدية القادمة، فهذا مما لا يستطاع، ولا يُعْقَل. ولكن علينا، حين نفيد من فكره ومناهجه، أن نحسن استخدام هذا الفكر واستغلال هذه المناهج. وعيار هذا الحسن أن يتحصَّن الناقد بثقافة تراثية نقدية عربية ممتازة تمكنه من إقامة المعادلة الناجحة ما بين الأصالة والمعاصرة، وأن يحوز الناقد الأدبي الذائقة النقدية التي لا غنى عنها لأي امرئ ينذب نفسه ليحلل الآثار الفنية ويصدر الأحكام عليها... فغاية كل تنظير - هو التطبيق المجدي لإجراءاته ومكوناته وخطواته على النص الأدبي، بغية كشفه وإضاءته والحكم عليه.

ومن خطل الرأي أن تسخر النصوص لتكون ملائمة للمنهج النقدي، أو مثالاً على قواعده وقوانينه، فالأولى أن يكون النص قاعدة ينطلق منها الناقد، الذي يحدد هدفه في الكشف والإضاءة والتحليل والحكم، سواء رضي (المنهج) أم لم يرضَ. وبالتالي فإن النقد عندئذ يكون ثمرة شيئين اثنين، هما: الثقافة والذوق.

وفي المشهد النقدي المعاصر نقاد حازوا هذين الشرطين،

أعني الثقافة والذوق، ومن هؤلاء - عندي - الناقدان (محمد النويهي) و(صلاح فضل). فالنويهي قدَّم في كتابه «الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه» نهجاً خاصاً في درس الأدب القديم وتذوُّقه والحكم عليه، نهجاً يعتمد في أفقه الأبعد على آخر ما توصل إليه الفكر الغربي من مفاهيم تتصل بالشعر والإبداع، مضيفاً إلى ذلك حساً نقدياً قوياً، وذوقاً فنياً مرهفاً، وثقافة عريضة واسعة، الشأن الذي جعله يتناول تسعة نصوص من الأدب الجاهلي بطريقة أصلية ماتعة، لم نرَ، في حدود علمنا، نظيراً لها في جهود النقاد السابقين. وعلى الرغم من إهداء (النويهي) كتابَه هذا إلى أستاذه (طه حسين) تأدُّباً وعرفاناً بالجميل، فإننا نراه يتجاوز نقد (طه حسين) للشعر الجاهلي بأشواط بعيدةٍ بعيدة. والمقارنة الموضوعية بين ما جاء في «حديث الأربعاء» لطه حسين، وكتاب «الشعر الجاهلي» للنويهي، تثبت ذلك وتؤكده.

وكذلك الأمر بخصوص الناقد (صلاح فضل)، فهو على الرغم من ثقافته الغربية الواسعة والتي تؤكدها كتبه النقدية التنظيرية الكثيرة، نجده حين يكبُّ على دراسة أثر فني عربي، سواء كان شعراً أم رواية، يقدم لنا نقداً سائغاً، في نسيجه ألوان ونصوص ورؤى جاءت من وراء الأفق، وفيه نظرات شخصية أصيلة ثاقبة تدلُّ على سَبْرٍ جيد للعلاقات التي يكتنزها الأثر الفني، سواء كانت علاقات أدبية أم ثقافية أم تاريخية، مع ربط محكم للأثر بصاحبه ومحيطه وتاريخه... وقد تجلى ذلك بوضوح في كتب نقدية تطبيقية لهذا الناقد، كان من أهمها كتاباه:

«أساليب الشعرية العربية المعاصرة» و«أساليب السرد في الرواية العربية المعاصرة».

والخلاصة أن المثاقفة ما بين نقدنا العربي المعاصر ، والنقد الغربي شأن حاصل ويحصل وسيحصل. ولكن الموقف الفيصل في هذه العلاقة ، هو العقل النقدي، الذي يتعامل مع المناخ العربي والغربي بكثير من التمثل والهضم والإيمان بالذات والهوية، بعيداً عن أي استنساخ مشوَّه، أو أي استلاب ثقافي ونقدي مرفوض.

## المراجع بحسب تسلسل ورودها في البحث


1 - مجلة القاهرة، القاهرة، العدد 160 مارس 1996.

2 - تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، وفكتور هيجو، لروحي الخالدي، دمشق ط 1984/2.

3 - أعلام الأدب العربي المعاصر، لروبرت كامبل، بيروت جزآن، 1996.

4 - الحداثة - حداثتنا الشعرية: مفهومها وإشكالاتها، لمحمد اسماعيل دندي - دمشق 1996.

5 - مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ع 7.

6 - النقد والحداثة، لعبدالسلام المسدي، بيروت، 1983.

7 - في الثقافة المصرية، لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس، القاهرة 1955.

8 - صحيفة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 549 تاريخ 1997/2/8.

9 - تشريح النقد، لنورثروب فراي - ترجمة محمد عصفور، عمان 1991.

10 - أسئلة النقد لجهاد فاضل، د. ت. ود. مكان للطبع.

11 - مجلة فصول، القاهرة ، مج 1 ع 2، 1980، مج 9 ع 3 و 4، 1991.

12 - المرايا المحدبة، لعبدالعزيز حمودة، الكويت - سلسلة عالم المعرفة - العدد 232، 1998.

13 - مساهمة في نقد النقد الأدبي، لنبيل سليمان، بيروت 1983.

14 - مجلة علامات، جدة ، ع 32، مايو 1999. وعدد (29) أيضاً .

15 - آفاق العصر ، لجابر عصفور ، القاهرة 1997.


* * *

# متخيل النص وعنف القراءة

حسين خمري

1. إن تغير المشهر النقدي في العقدين الأخيرين قد أفرز مجموعة من النظريات والمناهج التي تحاول تخليص النص من النظرة الوظيفية والإستعمالية المبتذلة لتعيد إليه حضوره وسلطته بعد أن غيبته الدراسات المضمونية والسياقية.

وهذا التغيير جاء كرد فعل على تصلب بعض المناهج ورادكاليتها وادعائها لامتلاك الحقيقة وقول الكلمة حول النص[1]. إن هذه الخطابات قد تميزت بالإنغلاق والتعالي على النصوص الأدبية وتهميشها وإزاحتها عن مراكزها لاستبدالها بمرجعياتها وسياقاتها الخارجية . وقد اتسمت نظرتها إلى النص باعتباره منتوجاً وقابل للإستهلاك أو الإمتلاك.

1-1 إن الإنفجار الحاصل على مستوى أجهزة الإعلام قد أغرق الإنسان المعاصر في سيل من الرموز والعلامات التي صارت تحاصره وتقض مضجعه وتلح عليه، بل تفرض عليه ذلك، ليقوم بفك رموزها والتعرف على دلالتها[2]. إن الصور والأيقونات والأنظمة الرمزية المختلفة وآليات التخييل وأدوات الترميز صارت تشكل الواقع وتحوله وتعيد صياغته.

هذا الوضع الجديد يحتم على الباحثين النظر إلى الأدب

كعلامة أو كمنظومة سيميائية ونسق من العلامات التي تتبادل الأدوار فيما بينها وليس كمجموعة من الدلالات ، لأن دلالة النص - وفق هذا المنظور - ليست نهائية ولا هي معطى ما - قبلياً a-piori ، بل هي إنتاجية[٣] وبناء وتحول مستمر. ولم يتأت هذا التوجه إلا في سياق المنهج السيميائي الذي يرى أن كل الممارسات الإنسانية هي ممارسات رمزية بالدرجة الأولى[4].

2-1 إن الأدوات المفهومية التي تم إنجازها في حقل السيميائيات قد وفرت للباحثين في نظرية القراءة والإستقبال مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي ساعدتهم على بلورة منهجهم وتعاملهم من النصوص الأدبية وفق منظور متميز. ومن هنا يبدو لنا أن نظرية القراءة لم تقطع صلتها بالسيميائيات، كما يروج لذلك الذين يجهلون الأسس المعرفية والأصول الفلسفية لهذه النظرية[5]، ولكن هناك اختلاف طفيف في المرجعيات المنهجية والمرتكزات الفلسفية.

3-1 ومن هنا يمكن اعتبار القراءة كمفهوم مفصلي يسهل الإنتقال من النص - موضوع الدرس - عند البنيويين والسيميائيين وظروف إنتاج النص (في الدراسات السياقية) إلى الاهتمام بالقارىء كطرف في إضفاء المشروعية على النص.

إن القراءة ليست عنصراً خارج - نصياً extra - textuel ، أو زخرفاً ملصقاً على هيكل النص ، ولكنها مكتوبة داخله[6] وتنتشر في ثناياه عن طريق إشاريات (خصائص جنسية) أو

علامات (قرائن) أو استراتيجيات خطابية (الجهاز البلاغي - الأسلوبي) التي تحيل القارىء على الدلالات «الأكيدة» والمحتملة التي يقترحها النص[7]. من هنا يتوجب التعرف على نظام أو أنظمة القراءة.

ولا يتأتى هذا إلا من خلال مواجهة النص وبناءاته الرمزية ونظمه السيميائية، لأن طبيعة النص الأدبي طبيعة تخييلية[8] أي ليست له مرجعية خارجية تتحكم فيه وتفرض عليه قراءة معينة ومعنى واحداً لا يتجاوزه.

2 - إن مفهوم التخييل هو البعد النقدي الذي أضافته البلاغة العربية إلى عناصر " الشعرية " (علم الشعر - نقد الشعر) وتحديداً لوظيفتها[9]. ويمكن اعتبار هذا المصطلح مفهوماً إجرائياً يكتسي طابعاً تجريدياً يعبر عن وعي نقدي متقدم متجاوزاً بذلك المفهوم الأرسطي للتطهير ذي الحمولة النفسية والإيحاءات الأخلاقية[10]. وما يفتح النص على القراءات العديدة والمختلفة هو العلامات والإشارات التي توجه إلى القارئ وتطالبه بفك شفراته واستثمارها لقراءة النص وتأويله[11].

1-2 إن كل نص يحتوي - نظرياً - على عالمين : تخييل وواقع[12]. إن التخييل هو الصور والمجازات والاستعارات والدلالات الحافة Conotations وكل القرائن التي تهدف إلى تحريك خيال القارىء أو إثارة أحاسيسه. أما العالم فهو مرجعيات النص الخارجية ، وعالم الأفعال والأحداث والأقوال. وفي سياق نظرية

التلقي فإن الواقع هو مجموع تيمات النص ومضامينه، أما التخييل فهو أفق الإنتظار[13] وهو مصطلح مركزي عند أصحاب هذه المدرسة والذي يعرفه ولفغانغ إيزر بأنه مجموع التوجهات التي يبديها النص إزاء قارىء معين في لحظة محددة، أي أن النص هو الذي يقترح قراءاته على المتلقي . في حين يرى ياوس أن الواقعي يمكن اعتباره أفقاً للتخيلي (المسافة الجمالية)، ومن هنا ينتهي إلى القول بأن كل قراءة هي في الأساس قراءة تناصية[14] intertextuelle.

2-2 وهذا يعني أن القارىء لا يواجه النص العيني معزولاً ووحيداً، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه ومن خلال ذكرياته القرائية[15]، وهو ما يفيد أنني عندما أقدم على قراءة رواية واسيني «سيدة المقام» مثلاً، فأنا أقرؤها من خلال مقولات الجنس الأدبي، أي الرواية كسرد تخييلي وصياغة للأفعال والأقوال التي تنتظم بنيوياً بكيفية مخصوصة، وانطلاقاً من هذا الموقف أقوم بصياغة أفق انتظار يشمل كل تنويعات الجنس الروائي[16].

1-2-1 ثم أواجه هذه الرواية من خلال النصوص الروائية العربية، أي من خلال قراءتي لوطار وبوجدرة ونجيب محفوظ وحنا مينا وعبدالرحمن منيف وأحمد المديني وهاني الراهب. وفي هذه المرحلة أقوم بتشييد أفق انتظار جديد[17].

2-2-2 وأخيراً أقوم بقراءة هذه الرواية من خلال مجموع الروايات

التي كتبها واسيني لصياغة أفق انتظار جديد، وأباشر البحث عن خصوصية «سيدة المقام» مقارنة مع روايات الكاتب الأخرى.

3-2-2 إن هذه الأنظمة النصية المختلفة التي تؤسس القراءات التناصية هي التي تقوم ببناء أفق الإنتظار، وفي هذه اللحظة يتدخل عنصر حاسم هو نسق المعاني الذي يحدد بصفة نهائية/ مؤقتة نظام القراءة ويحسم القضية إلى حين. إن صراع الأنظمة القرائية يتحدد بنسق المعاني والذي يحدد في الأخير دلالة النص وفقاً لضرورات منهجية معينة.

3-2 إن تغير المعاني والأنماط التي تتجلى من خلال النص يؤدي إلى تغير توقعات القارئ وأفق انتظاره وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيبها. ومن هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات لأن لكل قراءة مقولاتها الخاصة ونظامها المرجعي وشفراتها المميزة. من خلال ذلك تنبني الذات القارئة وتتمفصل داخل النص المقروء، وعبر مسار النص ينبني الموضوع التخييلي ويتشكل باستمرار تاركاً وراءه الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة والمواقف المكررة.

4-2 إن تغير أفق الإنتظار باستمرار بالنسبة للنص الواحد يعني أن القراءة نشطة وأنها تجاوزت نسق المعاني المطروحة والدلالات المعلنة عن حضورها إلى إنتاج معرفة بالنص. وهذا التحول إذا مارسه القارئ عن وعي فإنه يعتبر دليلاً على المشروعية التاريخية للنص وتميزاً عن القراء التاريخيين لنص محدد عبر مراحل تاريخية متباينة[18].

1-4-2 إن القراءة المنتجة والنشطة هي القراءة التي تؤسس تاريخيتها historicité ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أو المتزامنة معها . إن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها أو الظروف المحيطة بهذه العملية ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة أي مجموع الإضافات أو أنواع الحذف أو التحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص العيني الواحد.

2-4-2 والتاريخية بهذا المفهوم، هي مجموع العلامات والرموز والإحالات التي تحيل إلى عصر معين ونظام معرفي محدد ومنهج إجرائي مخصوص. إن المفاهيم مثل: أفق الإنتظار، التلقي، القارىء (بأنواعه)، الأثر الجمالي، فراغات النص، التحيين، التجسيد، الموضوع الجمالي، التأويل، المسافة الجمالية... هذه المفاهيم تعني أن القراءة قد تمت بعد منتصف ستينات هذا القرن ونجزم أنها لم تنجز قبل هذه الفترة بتاتاً.

5-2 قد تنطوي دراسة ما على مفهوم أو أكثر ولكنها مع ذلك لا تتمظهر في شكل نسق مفهومي أو نظام إجرائي. ولا يرتبط هذا المفهوم مع غيره من المفاهيم بأواصر بنيوية ووظيفية عندئذ لا يمكن اعتمادها كمحددات تاريخية للقراءة ، لأن مفهوم «أفق الانتظار» قد ينوب عن مفهوم «التوقعات» أو «انقلاب الخط» بالمفهوم الأرسطي. كما أن التأويل ذاته قد يتداخل مع الطريقة المدرسية في شرح النصوص وإذا لم يكن هناك أي رابط وظيفي

بين المفاهيم فإن تاريخية القراءة تنتفي وتنمحي آثارها وخصوصيتها.

3 - إن مفهوم إيزر للقراءة وملء الفراغات يجعل النص هيكلاً أو ترسيمة يقوم القارىء بملئها وفق الثقافة التي يوفرها له عصره أو وفق ميوله ورغباته، وهذا يعني - حسب أنغاردن، وبعد إيزر - أن النص هيكل متجمد[19]. ومن هنا يعمل القارىء على تحوير طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية. والطرح الصائب هو أن «المعنى النقدي» ينسب إلى «قارئ» معين المرتبط بظروفه وملابساته ومقتضيات المنهج الذي توخاه الناقد ، في حين أن «معنى النص» متجدد ومتحول مع كل قراءة جديدة.

1-3 وهذه الفكرة تتطابق مع موقف بول فاليري الذي يقول: «لا يوجد معنى حقيقي للنص»، لأن المعنى الأدنى يتهرب باستمرار ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي، لأن «المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك، ليس له «معنى» مسبق، ثابت، فمعنى النص الإبداعي يتجدد مع كل قراءة مع كل قارئ، بشكل جديد غير منتظر. إن للنص دلالات بعدد قرائه»[20].

2-3 ولهذا يتعين على القارئ أن يجدد أو يخترع سياقات جديدة للنص التخييلي ليتجاوز الهالة الأسطورية للنص وكثافته التاريخية باتجاه كشوفات نقدية جديدة تماماً. وقد تنبه الفرزدق لتعدد قراءات النص الواحد وتنوعها ودعا إلى عدم التقيد

بنموذج واعتباره الإمكانية الوحيدة عندما أجاب ابن الأعرابي: «علينا أن نقول وعليكم أن تؤولوا».

3-2-1 إن النص الذي يقصده كل من الفرزدق وبول فاليري، هو النص الاحتمالي، النص المتعدد، والنص «المنجم» Etoilé كما يقول بارت «الذي يشبه، في كتلته، السماء، مسطح وعميق في نفس الوقت، أملس...»[21]. إن «المنجم»، هنا، لا يقصد به التنجيم كما هو متداول في بنية الأصوليين، أي ربط نزول النص... بمسبباته.

3-2-2 إن دراستنا لنظم القراءة قد كشفت لنا عن آليات القراءة وميكانيزمات التأويل والحدود المنهجية بين الفهم والتأويل[22] فميدان التأويل هو قوانين الخطاب وبنية التركيب ومجاز المدلول، أما ميدان الفهم فهو الدلالة والمعنى. وهذه القضايا كانت قد حسمت عند الأصوليين الذين ميزوا بين ثلاث عمليات قرائية هي الشرح والتفسير والتأويل حيث اعتبروا أن ميدان الأول هو الألفاظ وميدان الثاني هو المعاني أما الثالث فمجاله البحث في الدلالات الخفية وغير المعلنة. هذا لا يعني انفصال هذه المفاهيم الثلاثة عن بعضها البعض. وتتحدد طبيعة القراءة بغلبة أحدها على العمليتين الباقيتين، لأن كل واحد من هذه المفاهيم يخضع لميكانيزمات اللغة والتواصل وعلاقة الذات القارئة باللغة والثقافة ذلك أن المجال التداولي للنص يساعد على التشريع للقراءة ويساهم في إضفاء المشروعية عليها.

4 - إن النشاط القرائي عند «قدامر» وياوس، يتجلى من خلال جدلية السؤال والجواب و«العلاقة بين النص والقارئ تخضع لمنطق السؤال والجواب»[23]. فالنص يلقي على القارئ أسئلة ويحاول هذا الأخير إنطلاقاً من معرفة معينة أن يجيب عنها. إن الإجابة تختلف من قارئ إلى قارئ، وهذا حسب كثافة النص وعمقه ووفق طبيعة ثقافة القارئ ومنهجه، أدواته المعرفية لأن «دور قارئ النص يقبل تحققات تاريخية وفردية مختلفة وذلك على ضوء الإستعدادات الوجودية وكذلك على ضوء الفهم الأولي الذي يحمله القارىء الفردي للقراءة»[24]. لا يجب أن نتصور فضاء السؤال/ الجواب في شكل استنطاق أو استجواب لأن القارئ هو الذي يقوم بصياغة الأسئلة وتوليدها من رحم النص ذاته ونوع الإجابة هو الذي يحدد طبيعة القراءة.

1-4 إن الأسئلة الساذجة أو البديهية لا تنتج إلا قراءات ممسوحة المعالم وباهتة الملامح، وكلما كانت الأسئلة جذرية وجدية كلما كانت القراءة جادة ومثيرة للإهتمام.

2-1-4 إن توليد الأسئلة من رحم النص يكشف عن مقاومة هذا الأخير أو استسلامه وذلك حسب طبيعة «الأسئلة الحقيقية، أو الممكنة، السؤال الواحد الذي يتهيأ له أن يفلت من زحام التكرار والرتابة هو ما يؤهل النص والفكر والواقع لفتوته ونضجه في قلب الصدام المتصل الذي تعيشه الأشياء والكلمات. إن ثقافة السؤال، عندئذ، ليست بذخاً أو تأجيلاً للمواجهة بل هي رغبة في

تعميق ما يخال دائماً أنه بديهي»[25]. وهذه الأسئلة لا تتوقف عند المظهر الخارجي أو النسق اللغوي بل تبحث في مفاصل النص وشقوقه وتتساءل عن انكساراته وتعرجاته؛ ذلك أن النص المنسجم بنيوياً ودلالياً لا يثير إشكالات دقيقة أو محرجة.

2-1-4 من هنا يبدو أن الأسئلة هي تعبير عن وعي متميز يبديه القارىء تجاه النص. إن جدلية السؤال/ الجواب، في سياق نظرية القراءة، تعكس جدلية أخرى هي جدلية الذات والموضوع، وإذا اختل الإنسجام بين هاتين الثنائيتين فإن القراءة تفقد مصداقيتها، لأن عملية التلقي باتت لا تخرج عن كيان الكتابة، وممارسات النقد الأدبي الجديد المختلفة»[36].

3-1-4 إن بعض النصوص الأدبية تبدي مقاومة شديدة بالنسبة للقارئ وهذه النصوص تتميز بطابع رادكالي تجعل من القراءة نوعاً من الممر الإجباري ، وهذه النصوص غالباً ما تظل بدون قراء لأنها تتسم بنوع من الإستبداد والدوغماتية لأنها تطمح أن تؤسس لنفسها سلطة خارج سلطة الخطاب، في الوقت الذي تتأسس فيه سلطة الخطاب من خلال البلاغة والوسائل التعبيرية والعلامات الجمالية. النص ليس نظاماً معرفياً بل يساعد على بلورة النظام المعرفي، ولأن المنظومات المعرفية هي أنظمة معيارية فإنه يتعين تجاوزها إذا أردنا لقراءتنا أن يكون لها معنى لأن «فعل القراءة هو فعل ينطلق من الذات، في جميع الأحوال، والنص يوجه دائماً قارئيه بهدف بناء معناه وبذلك تبرز الذاتية،

ولكن بمجرد ما ينبني ذلك المعنى فإنه يثير ردود فعل مختلفة مما يعني أن المستوى التذواتي هو الذي يحدد ما هو موضوعي، ما هو قابل للبرهنة والتأكيد»[27].

2-4 تتحدد القراءة النشطة بالتحريك الرمزي للنص، أي التعامل معه باعتباره منظومة سيميائية وليس كنسق من الأفكار ومركباً syntagme من الدلالات، أي من خلال بناء الأفق وتعديله وتتأسس عملية الفهم والإفهام وفتح حوار مع النص وتحديد شروط المعرفة وتجاوزها وإلغاء المسافات الزمنية، «لأن القراءة هي مستقبل النص»[28] وبهذا يتم إنتاج متخيل الن .

3-4 إن القراءة الفعلية (فعل القراءة) وحدها هي التي تنتج متخيل النص وذلك إذا استطاع النص أن يتصف بالأدنى عندما يحفر قراءته الخاصة[29] ويقوم بتحريك خيالاته ومجازاته واستعاراته وإعادة صياغة رموزه، فيصير النص هو الدال والقراءة هي المدلول.

5 - وتتسم القراءة بالعنف إذا كانت قراءة استعمالية، أي توظف النص لإثبات قضية أو نفيها[30]، وعندما يقوم القارئ بفرض تصوراته ومفاهيمه على النص ويحطم بذلك منطقه النوعي فيعطل وظائفه ويجمد اشتغاله فيجد مفهوم القارئ نفسه مناقضاً لمقاصد الكاتب.

1-5 إن عنف القراءة بهذا المفهوم ، يمكن عده «انحرافاً» بالمفهوم الأخلاقي لأن العنف غالباً ما يكون عبارة عن ربط متخيل النص

بمرجعياته ربطاً آلياً دون البحث في خصوصياته ودلالاته الإيحائية، وبالتالي فإن القارئ في هذه الحالة لا يرى في النص إلا ما يهمه. إن رموز النص ليست مداليل ولكنها دلالات وموضوعات خيالية، ومرجعيتها ليست واقعية ولكنها احتمالية.

إن القراءة لا تتوقف عند حدود التلقي السلبي بل ترتفع إلى مستوى إنتاج معرفة بالنص والتمييز بين المعقول والمدلول للوصول إلى صياغة موقف فكري منهجي من النص إنطلاقاً من النظام البلاغي والنحوي الذي يؤسسه. «إن قيمة العنف تستطيع، بالفعل أن تقدم لنا إمكانية إنجاز مدخل مغاير لقراءة الكتابة العربية الحديثة، من جهة، والبحث عن بنية ونشأة وطوية الأجناس الأدبية الحديثة عند العرب ، من جهة ثانية»[31].

1-1-5 والقراءة تتنوع بتنوع حواملها ووسائطها médias وكذا بلغاتها المتباينة والمختلفة. فقراءتنا للنص عينة على صفحات جريدة أو في مجلة كتاب أو على شكل مخطوط. فقراءتنا له في جريدة تعطينا الإنطباع بأنه حادث عابر وقيمته ترتبط بعمر اليومية، أما على صفحات مجلة فإن هذا يرتبط، في الغالب، بسياسة صدور المجلة، شهرية أو فصلية أو حولية، وكلما طالت المدة كلما كان للنص قيمة، لأن عودتنا إليه تثريه بدلالات جديدة وتتيح قراءات متباينة. فإعادة القراءة relecture هي إعادة بعث لقيم مبثوثة في النص والتي يبحث عنها الفرد»[32].

2-1-5 وإذا قرأنا نفس النصوص اللا - زمنية a-temporels، وفي

حالة قراءته في شكل مخطوط، فإن القارىء يحس بنوع من التملك له، وأنه أصل من أصوله ويساهم في تبليغه. وهنا ترتبط قيمته المعرفية والجمالية بلذة القراءة ومتعة التلقي.

3-1-5 إن التشكيل البلاستيكي للنص يثير علاقة المرئي بالمقروء lisible /visible ويقوم ببرمجة القارئ ويؤسس أفق انتظاره حتى قبل بداية عملية القراءة. فالقارئ يجد نفسه مبرمجاً (داخل الحركة) قبل أن يتعرف على شكل النص ويحدد نظامه ومقولاته الجمالية. فالقارئ يمكنه - وبكل سهولة التعرف على القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الحرة والسرد القصصي والمسرحية بمجرد أن يلامس بصره الورق. في هذه اللحظة بالذات يتشكل أفق الإنتظار، وهذه البرمجة هي برمجة خارجية، «لأن القراءة باعتبارها تشكيلاً لمعنى - إنطلاقاً من النص، وبعبارة أخرى حسب قواعد الكتابة التي يتيحها هذا الأخير»(33).

2-5 وقد تبدأ البرمجة الخارجية - حتى قبل البدء في القراءة، وينبني أفق الإنتظار منذ العنوان سواء من خلال صياغته النحوية أو البلاغية، لأن العنوان الأدبي يتسم غالباً ببلاغة فضفاضة، عكس العنوان العلمي الذي يلتزم الدقة في مطابقة الدلال للمدلول. كما أن العنوان يلتصق بمضمون النص، وتضاف إليه بيانات أخرى تقصي أفق الإنتظار الأول وتؤسس أفقاً جديداً. قد يجد القارىء مثلاً نصاً بعنوان طبقات الأرض أو هندسة الفضاء فهو يتأهب لقراءة معلومات جيولوجية أو أفكار هندسية، ثم قد

يجد تحت العنوان عنواناً فرعياً يحدد جنس الأدب مثل رواية أو ديوان شعر، عند ذاك يتغير تصرف القارئ إزاء النص تماماً.

5-2-1 البرمجة الخارجية بهذا المفهوم هي ميثاق القراءة pacte de lecture لأن أية قراءة - مهما كان نظامها، ومهما كانت طبيعتها ليست عملاً بريئاً، بل هي تصدر عن قصدية وإرادة في الفهم . لماذا هذا النص بالذات دون غيره؟ هل القارىء هو الذي يختار النص أم أن النص هو الذي يختار القارئ.

5-2-2 أعتقد أن النص هو الذي يختار القارئ وليس العكس، إلا في حالة القراءة الإستعمالية والتوظيفية، والنص هو الذي يفرز قراءه ونقاده. النص الذي يختارنا هو الذي يجعلنا نعود إليه باستمرار، وهو الذي يبقى فيه شيء من السر، كل مرة ننتهي من فك رموزه والتعرف على معانيه واستخراج دلالاته.

5-3 النوع الثاني من البرمجة هو البرمجة الداخلية والتي تتم من خلال الإستراتيجيات الخطابية والمناورات البلاغية والأقنعة والاستعارات والرموز والمنظومات السيميائية والأشكال اللغوية الغريبة، لأن المظهر اللغوي يشتغل كقناع لنص الكاتب وكمنظومة سيميائية لنص القارئ، وتقوم القراءة بتفكيك وفهم استراتيجيات النص. «إن الإستراتيجيات تقوم إذن برسم معالم بناء موضوع النص ومعناه وكذا كل ما يتصل بشروط التواصل»[34]. وبهذا يتأسس فعل القراءة من خلال استراتيجيتن متقابلتين: استراتيجية الكاتب واستراتيجية القارئ.

4-5 إن القراءة منكتبة في النص ذاته(٣٥) وتشكل جزءاً أساسياً منه ومكوناً من مكوناته ، بمعنى أن النص يقترح قراءة معينة ومحددة عن طريق استراتيجياته الخطابية والبلاغية، وأي نص كان ومهما كان جنسه الأدبي فإنه في داخله طريقة استعماله مثلما نجد ذلك في علبة الدواء، ولكن القارئ المتميز هو الذي يستطيع تجاوز استراتيجيات الكاتب لينتج استراتيجياته الخاصة وإنجاز قواعد جدية للحركة والتي تتجلى في «كون اللاعب تقبل التقيد بقواعد ثابتة»(36).

1-6 إن القراءة الأخرى قراءة منتجة وخصبة، وهي تتعالى على كل نقد مجاني والنظرة الإستعمالية والوظيفية وتبعد النص عن دواليب الإستهلاك التجاري. إن عنف القراءة يصدمنا كلما قرأنا تحليلاً لخطبة الحجاج بن يوسف الثقفي التي ألقاها في أهل العراق التي قرئت قراءة سياسية إيديولوجية في الكثير من الأحيان وفي أحيان أخرى قراءة نفسية، «إنها إلغاء للنص: تشوهه وتحجبه»(38)، أما القراءة التي تروم بناء متخيل النص والبحث عن المسكوت عنه فإنها تنظر إلى هذا النص/ الخطبة من منظور مغاير.

2-6 الخطبة تبدأ بمركبين وصفيين syntagmes Constatifs ثم تليها مجموعة من الأفعال الإنجازية performatif[s] في صيغة شرطية. يبدأ المركبان الأوليان بصيغة النداء ثم التكرار. إن لهجة العنف التي واجه بها الحجاج بن يوسف مخاطبيه تنمحي لتفسح المجال

للهجة عاطفية ومتوترة تضج بها الكنايات والجناس والطباق ويبدأ التمشهد البلاغي ليبدو الحجاج في لباس رجل البلاغة وينمحي الرجل السياسي وبهذا التحول يهبط مشهد العنف إلى خطاب رومنسي عاطفي يثير الشفقة حيث «تستعرض الذات، القائلة نفسها، وفي نفس الوقت تكشف عن فراغها العاطفي، متواطئة بشكل بهلواني، لغة صرف»[39].

إن قراءة متخيل نص هذه الخطبة تكشف الكثير من القيم التي سكت عنها عنف القراءة الإستعمالية/ الوظيفية في سياقها السياسي والإيديولوجي، «لأن اللغة بالنسبة للخطيب Orateur، كما بالنسبة للسامع، هي التي تتكلم من خلال الإفتتان / الولع، المتكلمة تنبني من طرف السامع»[40].

3-6 نلاحظ، في نفس السياق أن تناسخ القراءات بالنسبة لمرثية الخنساء لأخيها صخر تعيد نفس الأفكار والخطابات وتختزل نص الخنساء في غرض الرثاء وعلاقتها بأخيها، لأن القارىء المتسرع لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته وفي استقلال عنه: نص - شكل، له لغته وعلاقاتها وأبعادها. إنه بالأحرى لا يقرؤه، وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي «ما يضمره في عقله ونفسه»[41]. إن القرائن اللغوية والدلائل المعنوية تظهر أن الشاعرة ترثي نفسها عبر أخيها وذلك عندما زحزحته من بؤرة النص وقامت بتحويله من ذات إلى موضوع، فهي تكثر من القرائن التي تحيل إلى الذات القائلة وتعمل على نفي الموضوع من

فضاء النص أو على الأقل تغييبه مثلما نفاه الموت من الحياة وغيبه عن الأنظار. إن مرثية الذات تأخذ أبعاداً مأساوية حادة عندما يتحول مدح/ رثاء الشاعرة لأخيها إلى إعجاب مفرط يضفي على علاقتها بأخيها نوعاً من الغموض المحير.

7 - إن نظرية القراءة كنظرية مجالية علمية ومشروع نقدي واعد مطالبة بتخليص الكثير من النصوص العربية من النظرة الإستعمالية والوظيفية والقراءات الإيديولوجية والسياسية أو طرائق الإختزال وتناسخ القراءات، ولا يتأتى هذا إلا من خلال معرفة معمقة بآليات المنهج وأجوائه وإجراءاته وطرائق تعامله مع النصوص دون إهمال خصوصية النص العربي ووسائله التعبيرية ونظمه البيانية ورؤيته للعالم.

# هوامش

1) U.ECO : Notes sur la sériotique de la réception. pp 5 - 6 .

2) A. Viala et P. Schsidh : Faire - lire p 5.

3) J. Kristiva : Recherches pour une sé manalyse. p 52 .

4) إلرود إبش: التلقي الأدبي. ت محمد برادة ص 26 – دراسات.

5) U. ECO : Les limites de l'interprétation pp 24 - 25 .

6) M. Chales : Rhétorique de la lecture. p 9 .

7) F. Rutten Sur les notions de texte et de lecture. p 83

(8) U. ECO : Les limites de l'nterprétation p 213 .

9) جابر عصفور : مفهوم الشعر ص 155 .

10) P. Ricouer : Entre herméneutique et sémiotique. p 11 .

11) F. Rutten : Sur les notions de texte et de lecture. pp 72 - 73 .

12) M. Marghescou: le concept de littérarité. p 3 .

13) W. Iser: L'acte de lecture p 8 .

14) J. Ricardou: Pour une lecture rétrospective. p 57 .

15) جان ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي. ت/ محمد العمري ص 42.

16) F. Rutten : Sur les notions de texte et de lecture. p 83.

17) إلرود إبش: التلقي الأدبي. ت/ محمد برادة. ص 16.

18) جان ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي. ت/ محمد العمري. ص 46.

19) U. ECO: Notes sur sémiotique de la réception. p 9.

19) أدونيس: شعرية القراءة. ص 17.

20) R. Barthes : S/Z. p 20 .

22) P. Ricoeur / Entre herméneutique et sémiotique. p 6 .

23) A. Roth : Le rôle du lecteur. p 98 .

24) إلرود إبش : التلقي الأدبي. ت/ محمد برادة. ص 14.

25) أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر. ص 16.

26) المرجع نفسه ص 61.

27) J. P. de Beaumarchai : Dictionnaire des littératures. p 1263 .

28) P. Malandin : compte rendu de lecture. p 73 .

29) Op. Cit. p 73 .

30) U. ECO : Les limites de l'interprétation. p 39 .

31) أحمد المديني: أسئلة الإبداع. ص 16.

32) B. Abraham : A propos de la relecture. p 85 .

33) A. Roth: Le rôle du lecteur. p 102 .

عبدالعزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع . ص 61.

35) M. Charles: Rétorique de la lecture. p 9 .

36) عبدالفتاح كليطو: الأدب والغرابة. ص 29.

37) B. Abraham: A propos de la relecture p 85 .

38) أدونيس، شعرية القراءة. ص 16.

39) P. Malandin: Compte rendu de lecture p 77 .

40) ibid.

41) أدونيس: شعرية القراءة. ص 16.

# المراجع

## أ - العربية :

- أدونيس (علي أحمد سعيد): شعرية القراءة - الآداب عدد 7-9/1985/ بيروت.

- إبش إلرود: التلقي الأدبي. ت/ محمد برادة. دراسات سال عدد 1992/2. فاس.

- ستاروبنسكي (جان)، نحو جمالية التلقي. ت/ محمد العمري. دراسات سال/ عدد 1992/6 فاس.

- طليمات (عبدالعزيز): الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر - دراسات سال/ عدد 1992/6/ فاس.

- كليطو (عبدالفتاح): الأدب والغرابة - دار الطليعة 1982 - بيروت .

- المديني (أحمد): أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر - دار الطليعة 1985 - بيروت.

- عصفور (جابر): مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - ط 3. دار التنوير 1983 - بيروت.

## الفرنسية:

-B - Abraham: “A propos de la relecture” in SEMEN 1 / 1983 Besançon.

- R. Barthes: S/Z, Seuil / coll. Points 1976. Paris.

- de Beaumarchais et al: Dictionnaire des littératures de lange Française. TII. Bordas 1984 - Paris.

- M. Charles: Rhétorique de la lecture, Seuil / 1977. Paris.

- U. ECO: Notes sur la sémiotique de la réception. Actes sémtitiques, IX, 81, 1987 - Paris.

- U. ECO: Les limites de l’interprétation. Bernard Grasset. 1992. Paris.

- W. Iser: L’acte de lecture : Théorie de l’effet esthétique. P. Mardaga 1985 - Bruxelles.

- J. Kristiva: Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse. (Extrait) Seuil - Coll Point. 1978 - Paris.

- P. Malandain: "Compte rendue de lecture" in SEMEN 1 / 1983 Besançon.- M. Marghescou : le concept de littérarité - Mouton 1974. Paris.

- J. Ricardou: "Pour une lecture retrospective" Revue des sciences humaines N° 177. 1980 Lille.

- P. Ricoeur: Entre hermineutique et sémiotique - Nouveaux actes sémiotiques. 7, 1990 / Limoges.

- A. Rothe: "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contenporaire". Littérature N° 32 / 1978 - Paris.

- F. Rutten: "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception" Revue des sciences humaines N° 177 / 1980. Lille.

- A. Viala et M. P. Schmitt : Faire - Lire. Didier 1986. Paris.



# إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث(*)

نزار التجديتي

## 1. تقديم

من المعروف أن مصطلح «النص» من المصطلحات الرئيسية الجديدة التي برزت في ميدان علوم الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية ولمعت بالغرب طيلة فترة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. فبغضّ النظر عن مصدر اشتقاقه في اللاتينية (حيث أن كلمة «Textus» تعني «نسيج»)[1]، دل استعماله الاصطلاحي المعاصر في مختلف اللغات الأوروبية على منحى نظري وتصوّر منهاجي جديدين، واقترن تداوله في واقع الممارسة العلمية بمفاهيم ومصطلحات ومدارس واتجاهات جديدة مثل «نظرية النص (Textheorie) و«علم النص (Textlinguistik)»، و«لسانيات النص (Textwissenschaft)»، إلخ.

وقد أوضح مستعملوه المعاصرون انخراطه في حقول معرفية جديدة كلّ الجدة (لسانيات، سيميائيات، تحليل الخطاب، حفريات المعرفة، التحليل النفسي، نظرية الإخبار، نظرية التواصل، إلخ)، وأبرزوا دوره في إحداث القطيعة الإبستمولوجية والمفاهيمية المنشودة مع الحقول المعرفية القديمة (بلاغة، فيلولوجيا، تفسير النص، تأويلية، أسلوبية، نقد، أدب، إلخ). فعلى سبيل المثال رام

لويس ألتوسير من استخدامه لمفهوم النص إعادة قراءة أعمال كارل ماركس وتحريرها من ربقة الفكر الماركسي التقليدي[2]، وعلى ضوء هذا المصطلح أبرز شارل فوكو دور عدد من التقاليد الثقافية في إنتاج الحقيقة كالتلازم بين النص والتعليق[3]، وبواسطته نظر لاكان إلى اللاشعور كخطاب قائم على سلسلة رمزية من الدوال عند تحليله لقصة إدغار بو «الرسالة المسروقة» مُجدّداً بذلك التحليل النفسي الفرويدي[4]، إلخ.

إذ إن مصطلح النص لم يأخذ عبثاً مكان المصطلحات التي كانت مهيمنة قبله في التفكير والتحليل والدراسة، مثل «العمل» و«الأثر» و«الجملة»، بل برز للوجود ليدل على مواقف فلسفية محددة واختيارات منهجية معلنة نحو الموروث الفكري والمنتوج الثقافي. وتتلخّص هذه المواقف والاختيارات في استبعاد «المؤلف» و«سيرته» (وكل ما قد يغرق النص في دوامة العلاقات الخارجية) من الوصف والمقاربة، والتركيز عوض ذلك على «المتن» باعتباره نظاماً مغلقاً من العلاقات الداخلية بين الدلائل والعلامات[5]، والتأكيد على الدلالات المتعددة للنص بدل الدلالة الوحيدة، والاهتمام بتفاعل النصوص وتناسخها (التناص)، واستبدال مفاهيم «الالهام» و«الابداع» و«العفوية» بمفاهيم «التشكيل» و«التنضيد» و«الانتاجية» و«الممارسة» و«البرمجة».

والملاحظ، بهذا الصدد، أنه بينما ظلّت مسألة التفريق بين

«النص» و«الأثر» غير واضحة عند الشكلانيين الروس والعلاقة عندهم بين «داخل النص» و«خارجه» علاقة قائمة[6]، حسمت المدارس البنيوية الأوروبية هاتين المسألتين حسماً منهجياً عندما ميّزت بين «النص» و«غير النص»، من ناحية، وفصلت بين داخل النص» و«خارجه»، من ناحية أخرى، معتبرة النص «الحقل المنهجي الوحيد» لدراسة مختلف نتاجات الثقافة، وهذا يعني أنّها رأت في النص الإطاري النظري والتطبيقي المناسب علمياً ومعرفياً لممارسة الاختيار والتصنيف والنمذجة والقراءة داخل الثقافة.

غير أن هذا الوضع العلمي والمعرفي الخلاب الذي أخذه مفهوم النص في علوم الإنسان لا يمكن أن يخفي البعد الإيديولوجي البيّن الذي وسم استخدام هذا المصطلح، خاصة في المدرسة البنيوية الفرنسية. بحيث أنّ معظم البنيويين الفرنسيين وجدوا في هذا الاصطلاح الجديد مجالاً مناسباً للاحتفال الصاخب بعدد من الأدباء والفلاسفة الحداثيين ونصوصهم دون غيرهم، وذلك بدعوى نسف الإيديولوجية البورجوازية التقليدية للمعنى القائمة على مفاهيم «المشاكلة» و«التعبيرية» «المقروئية» وغيرها. ونلمس هذه الازدواجية بين ادعاء الموضوعية والسقوط في الذاتية في دراسة مشهورة لبارت نشرها **بالموسوعة الكونية** تحت عنوان «نظرية النص» حيث كتب فيها: «النص مفهوم علمي (أو على الأقل معرفي)، ولهو في نفس الوقت قيمة نقدية تسمح له بتقييم الآثار بحسب درجة كثافة الدليلية الموجودة بها

(Signifiance). وهكذا، فالتفضيل الذي تمنحه نظرية النص لنصوص الحداثة من لوطرياmون إلى فيليب صولر مضاعف: لأن هذه النصوص نموذجية..»[7]. ونتيجة لذلك، أصبح النص، لدى بارت وفوكو وألتوسير وكريستيفا، وسيلة لتحطيم الحدود بين الأجناس الثقافية والفنون وتحرير بعض الآثار الفكرية والأدبية من دلالاتها التقليدية السابقة ومنحها معان حداثية جديدة. بل صار النص عند بارت [رمزاً] شهوانياً تمارس في [حماه] طقوس اللّذة... والمتعة الغلواء[8] لدرجة دفعت معها بصديقه ألجرداس جريماس إلى التصريح بأنه خان العلم.

ولأن ظهور النص واكب تطور اللسانيات والسيميائيات المعاصرتين، فإن تطبيقه لم يقتصر على النص المكتوب أو النص الأدبي، بل تجاوزه إلى جميع النصوص المكتوبة وغير المكتوبة، فاللسانيات بحث في جميع اللغات الطبيعية المكتوبة والشفوية في إطار منظومة سيميائية واسعة (التلاغي والتواصل)، وكذلك تعتبر السيميائيات علماً يهتم بجميع أنماط العلامات سواء أكانت علامات اللغة الطبيعية الشفوية أو المكتوبة أو علامات المرور الضوئية. وإذا كان رولان بارت ومدرسته السيميولوجية قد استعملا النص أساساً في سياق فكري وأدبي ضيق، فإن مدرسة «طارتو» الروسية ومدرسة «اللسانيات النصية» الألمانية وكذا «مدرسة باريز» التي تزعّمها جريماس - وكلها مدارس استلهمت نظريات الإخبار والتواصل والسيبرنتيقا (= علم الآلة) - وسّعت من مجال تطبيقه وأدرجت داخله كل نتاجات الثقافة.

وعموماً، يمكن التمييز بين اتجاهين فكريين كبيرين في التنظير لمفهوم النص ووجوه تطبيقه بالغرب:

أ) اتجاه فلسفي أدبي مثلته بفرنسا إلى حد كبير مدرسة بارت (تودوروف، كريستيفا، صولر، إلخ).

ب) اتجاه لساني تحليلي مثلته المدرستان الهولندية والألمانية أحسن تمثيل. وهو الاتجاه الذي سنحاول في هذه الدراسة عرضه من خلال نموذج ألماني تمثيلي (نظرية زيغفريد شميث) نظراً لطابعه النظري الوصفي وتوجهه العلمي الواضح.

لقد شيّد زيغفريد شميث - وهو من المنظرين الألمان الأوائل لمفهوم النص في العالم - نظريته الشاملة في النص في إطار لسانيات للتواصل تغطي كل مظاهر التفاعل الرمزي بين الجماعات والأفراد داخل المجتمع البشري، سواء أقامت هذه المظاهر على أسس لغوية أو غير لغوية. وتستند هذه النظرية الجامعة على عدد من المفاهيم التواصلية والمقولات اللسانية المترابطة، منها: مفهوم «لعبة الأفعال التواصلية»، ومفهوم «الحكاية»، ومفهوم «الإقتضاءات»، ومقولتي «الإحالة والدلالة»، إلخ[9].

## 1. مفهوم النص

يحظى النص داخل النموذج التواصلي لزيغفريد شميث

بمرتبة لا ترقى إليها وحدة لغوية أخرى. وما ذلك إلا لأن النص يعتبر، من وجهة نظر لسانيات التواصل، الشكل الكوني لتحويل اللغة من نظام إشاري عام إلى فعل اجتماعي هادف. أي أنه يمثل مرحلة تطويع بنيات شكلية مجردة وتوظيفها لوضعيات تواصلية ملموسة، يحتك خلالها الأفراد والجماعات ببعضهم البعض وفقاً لمواضعات تخاطبهم داخل المجتمع.

كيف يعرّف إذن شميث هذا النتاج الإنساني الدال ذا الوجهين اللغوي والاجتماعي؟ ننبّه أولاً إلى أن تعريف شميث للنص لا يخص النص المكتوب أو المطبوع أو الأدبي فحسب، بل كذلك النص الشفوي والنص غير الأدبي، أي كل نصوص اللغات الطبيعية. يحدد شميث مفهوم النص على النحو التالي: «نسمّي النص (Text) كل قسم لغوي يتجلّى داخل فعل تواصلي (أو داخل لعبة أفعال تواصلية)، يجمعه موضوع واحد، ويقوم بوظيفة تواصلية قابلة للمعرفة، أي أنه يحقق طاقة إنجازية قابلة للمعرفة (من طرف شركاء التواصل)، إذ بفضل الوظيفة الإنجازية (الاجتماعية التواصلية) وحدها، تغدو مجموعة من الرسائل اللغوية المحكمة القواعد نسقاً نصياً متماسكاً يعمل بنجاح أثناء التواصل الاجتماعي. وسوف نسمي نصوصاً صغرى (Intext) الرسائل التي تحقق أفعالاً إنجازية على حدة والتي تكون رغم ذلك قابلة للإدماج. إضافة إلى ذلك، تُلحق النصوص بالمُخَاطبين الذين أنجزوها. ومن ثم، فإن الرسائل التي تتقاطعها تدخّلات المخاطبين، والتي يعتبرها المخاطِب لاحقة بنفس الفعل

الإنجازي الذي هو بصدد إنتاجه، تعتبر هذه الرسائل نصاً واحداً (1973 :150).

إذا استثنينا المعيار السميائي (= اللغة) والمعيار الشكلي (= القواعد) لعموميتها الشديدة، فإنه يمكن حصر المعايير التي يستند إليها شميث في تعريفه للنص[10] في معيارين أساسيين لا غير:

1 - المعيار الدلالي، ويتألف من عنصرين مترابطين:

أ) وحدة الموضوع.

ب) تماسك النص.

2) المعيار التداولي، ويتألف بدوره من عنصرين متلاحمين:

أ) التأثير على المخاطَب (طاقة إنجازية).

ب) المخاطِب أو المؤلف (صاحب الطاقة الإنجازية).

والواضح من هذين المعيارين أن شميث يربط تعريف النص بغائية التواصل، أي أنه ينظر إلى بنية النص من خلال وظيفته التواصلية. كما يرهن وجود النص بشركاء النص، وبالضبط بقصد المخاطِب في التأثير على مخاطَبه، وقابلية هذا الأخير للانفعال معه سَلباً أو إيجاباً، أي قدرته على التعرف على النص الموجه إليه كنص.

لا جرم أن في تعريف النص بالدافع النفسي - الاجتماعي (= الغرض) من جهة المخاطِب، وبالأثر (= الاستجابة) من قبل المخاطَب، عودة غير منتظرة إلى التحديد البلاغي القديم لوظيفة

الخطاب (= الإقناع)[11]. غير أن ميزة هذا التعريف تكمن أساساً في حله لمشكلة نظرية كبيرة في العلوم الإنسانية، وهي كيفية التمييز الواضح بين النص (الثقافي) و«غير - النص» (كل ما يفتقر إلى المعنى) داخل ثقافة من الثقافات البشرية[12]. فلقد فشل البنيويون في حل هذه المعضلة المنهجية فشلاً ذريعاً، وذلك بسبب اقتصارهم على المعيار الشكلي وإصرارهم المذهبي على وصف محايث للنص[13]. وتجلّى هذا الفشل بصورة بيّنة في تعاريفهم الضيقة للنص الأدبي. أما شميث، فباعتماده لنموذج التواصل كإطار متكامل لمتابعة توليد النص لدى المخاطِب وتلقيه من طرق المخاطَب، ينجح محققاً في تقديم مفهوم مرض للنص.

وفي مكان آخر، يدقق شميث هذا المفهوم، فيقول: «من اللازم أن نميز داخل مصطلح «النص» بين ثلاثة مظاهر كل واحد منها على حدة:

- أ - «النص» مقولة أساسية لفلسفة اللغة وللسانيات تتطلب منهجاً في التحليل موجَّهاً نحو التواصل.

- ب - فمن وجهة نظر لسانية، يبدو النص كإطار توزيعي للمكونات النصية.

- ج - أما من وجهة نظر فلسفة اللغة، يعتبر النص علامة لقصد المخاطِب في إبلاغ إرسالية ما (إلى المخاطَب) وإحداث أثر (لديه). فـ ((اللغة النصية) (Textsprache) وهي مجموع الدلائل النصية، أي الموضوع - النص) هي المركب اللغوي الذي نعزله

بصورة تجريدية من لعبة أفعال تواصلية غايتها التواصل، وتغتني هذه اللعبة بفضل تواريخ التواصل بمركبات غير لغوية تأتلف معها. ويتم تأويل هذه اللغة النصية بمصطلحات [نظرية] التواصل، وذلك عن طريق ربطها بسياقات ووضعيات معينة. وبناء عليه، فـ «الخاصية النصية» هي خاصية رئيسية بالنسبة لكل لغة. فداخل لعبة أفعال تواصلية، لا يتحاور المتخاطبون فيما بينهم بـ «الكلمات» أو بـ «الجمل» بل بواسطة «النصوص» (1973: 140 - 141).

## 1. 1. علاقة الجملة بالنص

يفصل زيغفريد شميث بين النص الذي هو مجموعة من الرسائل ذات الموضوع الواحد والوظيفة التواصلية الملحوظة، والمصاغ النصي الذي يضم جل العناصر اللغوية التي تشكل لعبة الأفعال التواصلية، وأهمها في نظره الجملة (Satz). فالجملة هي أصغر وحدة لغوية يتم داخلها توزيع مختلف عناصر النسق اللساني توزيعاً وتأليفاً تنشأ عنه الدلالات التي تنجزها النصوص أثناء التفاعل بين الذوات (Wechselwirkung untersubjekten). أما على المستوى الإدراكي، فتتوفر الجملة، مثلما لاحظ اللساني الألماني المعروف إوالد لانغ، على معادل هام وهو الحمل (Padikation) الذي يمثل جملة صغرى، كما يسمح بالصياغة اللفظية (أو التعبير عن) لحالات الأشياء (Sachverhalte)[14]. وكذلك استخرج المنطق من الجملة مفهوم «القضية» الذي هو إحدى الأدوات الرئيسية للتحليل المنطقي. يقول شميث: «إن

**الشكل التنظيمي** أو الإدماجي الأعقد للعناصر التي تؤلف، من جهة النسق اللساني، العمل النصي هي «الجملة»، وهذه الجملة لا تمتلك وظيفتها أو دلالتها في ذاتها بل تتلقاها من الفاعلية النصية» (150: 1973). وبعبارة أخرى، فإن القواعد التركيبية والنحوية التي تلعب دوراً مهيمناً داخل الجملة تقل أهميتها أمام الوظيفة التواصلية الشاملة التي يضطلع بها النص داخل الخطاب.

ويترتب عن ذلك بالضرورة أن تحليل الجملة يجب أن يتم إنطلاقاً من النص - داخل - السياق، بينما لا ينبغي تحليل النص من خلال الجملة. إذ الجملة إحدى الدعائم الرئيسية للتنصيص، أي لبناء النص وتشكيل لبناته. وهي لذلك، تأخذ دلالتها من مجموع دلالات النص لا من غيرها. غير أن هذا الأمر لا يمنع من قيام أنحاء نصية خاصة بوصف الجملة، شريطة أن تكون امتداداً لـ **نحو النص** العام[15].

وعلى هذا النحو، يصل شميث إلى وضع التصنيف التالي لبنيات النسق التواصلي المختلفة، وهذا التصنيف يتناسب عنده والأهمية التأطيرية لهذه البنيات:

1 - **لعبة الأفعال التواصلية**: وهذه المنظومة هي الإطار التنظيمي الشامل لأفعال التواصل ذات الدور الاجتماعي.

2 - **الفعل التواصلي**: ويشكل هذا الفعل البنية التنظيمية الأفقية للنصوص ذات الدلالة الاجتماعية - التواصلية.

3 - **النصوص**: وتمثل البنيات التنظيمية الوظيفية العليا للمكونات اللغوية ذات الدلالة الاجتماعية - التواصلية.

4 - **الجمل**: وهي البنيات التنظيمية السفلى التابعة وظيفياً لمكونات النسق اللساني.

**1. 2. البنية العميقة ومفهوم التماسك الدلالي:**

لقد رأينا أن من أهم المعايير السيميائية لتحديد مفهوم النص، عند زيغفريد شميث، ليس هو اتساق معاني الجمل التي تركب النص، وإنما هو بالأحرى **تماسك** بنيات النص الدلالية على منوال يضمن اكتمال معمار النص[16]. والواقع أنه يوجد شبه إجماع عام بين اللسانيين والسيميائيين المعاصرين حول الأهمية العلمية البالغة لهذا المعيار في مقاربة الخطاب أياً كان مصدره أو جنسه الثقافي، سواء أكان قديماً أو حديثاً، قصيراً أو طويلاً، فردياً أو جماعياً. بل إن السميائي الفرنسي الراحل غريماس (1917 - 1992م) اعتبر التماسك الدلالي أهم مقياس على الإطلاق يُرجَع إليه للتحقق من مصداقية نص من النصوص والتأكد من مدى صحته أو زيفه، وذلك في مقابلة أجرتها معه المجلة الإيطالية المشهورة للسميائيات «فيرسوس» (**Versus**)[17]. كما أن اللساني الدانماركي الكبير يلمسليف (Hjelmslev) كان يرى في التماسك الداخلي أحد المعايير الثلاثة لقياس درجة علمويّة نظرية من النظريات في العلوم الإنسانية[18].

ومن جهة أخرى، أثبتت دراسة ميدانية قام بها فان ديخك

وكينتش عن «كيفيات استرجاع وتلخيص الحكايات» وجود بنية دلالية متماسكة يقوم عليها **الحكي**. فقد طُلِب من عدد من الأشخاص تلخيص بعض الحكايات المعروفة لديهم، ورغم اختلاف درجات استرجاعهم لتلك الحكايات وتباين أشكال تلخيصهم لها وتنوع طرق عرضهم لأحداثها والموضوعات التي تعالجها، أجمعوا كلهم على ذكر عدد ثابت من الأحداث الأساسية للحكايات الملخصة من طرفهم(19). مما يدل على أهمية بعض الأحداث المروية دون غيرها في هندسة الحكاية، ومن ثم دور بعض البنيات السردية دون أخرى في تشكيل عقدة هذه الحكاية وإبراز مغزاها الخلقي أو الاجتماعي بشكل يسمح للمتلقي إدراكها ومتابعتها وروايتها واسترجاعها عند الرغبة أو الحاجة.

فما هي إذن هذه الأسس والمرتكزات البنائية التي تقف وراء تماسك النص السردي بوجه خاص والنص اللغوي بوجه عام؟ وما هي طبيعتها وكيفية اشتغالها: إن على المستوى الداخلي أو الخارجي؟ لا يمكن أن نعزى هذا التماسك إلى خصائص البنية السطحية للنص ومظاهرها المتجلية: أي المعجم، روابط العطف، ظواهر السيرورة الزمنية، عناصر الإحالة إلى الفضاء المشترك، الخصائص البلاغية العامة والسمات الأسلوبية البارزة، البنيات الصوتية والأجراس الإيقاعية، إلى غير ذلك من البنيات التي تضمن على مستوى السطح **انسجام** الخطاب، مادامت التجربة قد أكدت على أن المتلقي لا يعيرها اهتماماً أساسياً عند استرجاعه للنص المروي.

لقد برهنت الأبحاث الأمثولية والفلكلورية واللغوية، وبالضبط الجهود الشكلانية والبنيوية لتحليل بنية الحكي العجائبي والأمثولي التي بدأها الرائد الروسي فلاديمير بروب[20] وطورها بفرنسا كلود لفي ستراوس[21] وجريماس[22]، وكذا الاجتهادات التوليدية والتحويلية لاستخراج الجملة - الأصل التي تتفرع عنها باقي الجمل[23]، لقد برهنت معظم هذه الأبحاث التي تعتمد على مناهج افتراضية - استنباطية في التحليل مسألة وجود **بنية دلالية عميقة ومجردة** ثاوية، سواء على مستوى الجمل أو على مستوى النصوص، تحرّك وتشغّل **مستوى السطح**، أي مستوى التجلي اللغوي، عبر آليتين تركيبيتين أساسيتين هما التوسع والتكثيف. وهذه البنية المنطقية - الدلالية الثابتة نسبياً هي التي تسمح، من جهة، بتوليد عدد لا متناه من الجمل والنصوص اللغوية المتنوعة، وتفسر لنا، من جهة أخرى، إمكانية تلخيص وإيجاز (أو بالعكس، تمطيط وتفصيل) قدر كبير من الملفوظات والمنتوجات اللغوية المختلفة.

ويتبنى شميث هذه النتائج الحاسمة للدرس اللساني كركيزة متينة للسانيات التواصل وكمعطى رئيسي لتصوراته لمفهوم النص، فيؤكد معها قائلاً: «بيّنت الدراسات اللسانية التي أقيمت إلى حد الآن حول الدلالة النصية على الاحتمالية الكبيرة جداً للفرضية التالية (..): يتلقى كل نص حسن التشكيل تماسكه الدلالي من وجود «بنية عميقة» منطقية - دلالية تشتغل كبنية

دلالية كبرى للنص، ويمكن اعتبارها كتسمية لطوبيقا النص» (145:1973). ويترتب عن ذلك انعكاسات نظرية هامة بالنسبة للنموذج التواصلي المطروح. إذ يقوم شميث بترجمة مفهوم البنية الدلالية العميقة إلى معادل نفسي لا يقل عنه أهمية، ليفهم على ضوئه أبعاده التواصلية داخل المجتمع. فيرى أن البنية العميقة هي الملازم اللغوي للمفهوم النفسي لـ «**قصدية الإبلاغ (عند المخاطِب) وإحداث أثر من الآثار (لدى المخاطَب) (Mitteilungs und Wirkungsintention)** (157: 1973).

وتبعاً لذلك، ترادف البنية العميقة، من الناحية التواصلية، قصد شركاء التواصل الواضح، ورغبتهم الأكيدة في إخبار بعضهم البعض بصورة تؤثر على مخاطبهم وتغير مجرى الأحداث اللغوية وغير اللغوية لصالحهم. أما، من الناحية النصية، **تعادل البنية** العميقة ما تسميه جوليا كريستيفا **بالنص - الباطن** (Géno-texte)، ذلك النص الذي ينشأ عنه النص - الظاهر (Phéno-texte) أو النص المقروء والمتداول[24]. أي **بنية نصية صغرى** تتكون من عدد من السمات الدلالية التي تحكمها علاقات تآلف وتقاطع منطقية، تنشأ عنها بنية أو **بنيات نصية كبرى** متراوحة الحجم، من الجملة البسيطة والملفوظ الصغير إلى متوالية من الجمل أو النص القصير، بنيات قابلة للملاحظة العادية، كما سنرى في الفقرة التالية.

**1. 3. نموذج الإنتاج النصي**

كيف يتدخل بالضبط قصد المخاطِب في عملية إنتاج

النص، من بداية التلاغي والتواصل إلى آخر أطواره؟ مما لا شك فيه أن عملية (أو بالأحرى عمليات) الإنتاج النصي شديدة التعقيد، مهما كانت وجهة النظر التي نختارها لمعاينة سيرورة تشييد النص. ولذلك عجز الباحثون من مختلف الاختصاصات والميادين الإناسية والسوسيولوجية واللسانية والنفسية والإدراكية المهتمة بالموضوع أساساً عن حصر عناصر الحدث النصي المتشابكة. وهو ما يشير إليه زيغفريد شميث حينما يصرّح من وجهة نظر نفسية لسانية: «إذا انطلقنا من تصور شامل للنص كحدث يتجلى [لنا] كأثر [لغوي] لتشكيل الدلالة داخل لعبة الأفعال التواصلية، يمكننا وصف إنتاج النص كحدث معقد الدوافع» (1973: 144). يتعلق الأمر هنا بمختلف الدوافع المتوقعة وغير المتوقعة: الفردية والجماعية والنفسية والاجتماعية، النصية والتواصلية. فكل باحث يقترح، حسب مجال اختصاصه ونوع المعطيات النظرية أو التجريبية لميدانه، نماذج نظرية يحاول أن تكون قدر الإمكان قريبة من الظواهر الموصوفة، مثلما يؤكد ذلك فان ديخك بصراحة: «في الواقع، تشيّد النظرية العلمية مفهوم النص بمصطلحات نظرية. وبما أن كل نظرية ليست مبدئياً إلا مقاربة عامة للموضوعات التجريبية، فالمفهوم النظري للنص لن يتصادف بدقة من النصوص المنتجة والمفهومة في وضعية تواصلية فعلية»[25].

ويظهر ذلك بصورة صارخة للغاية في نظريات إنتاج النص الأدبي، خاصة النظريات التقليدية منها التي غالباً ما تلبس

النص المقروء مقدمات وفرضيات بنائها الخاص. فيعتبر النص وقتئذ نتاجاً أدبياً لا بالقياس إلى سماته الجوهرية المفترضة وقدرته الشعرية على تحويل اللاممكن إلى ممكن، ولكن بالعودة الأليفة إلى المواصفات والتصورات المحددة التي تطرحها النظرية عن الأدب، بحيث يقوم الأدب في نهاية المطاف بإعادة إنتاج النظرية التي تزعم وصفه وتأويله لا بتحفيز طاقات الإبداع وتفجير إمكانات الخلق الكامنة في مخزون اللغة وذاكرة النصوص الأدبية على مدى الأجيال والقرون. وهكذا، «تتوفر النظرية سلفاً على ما يتوجب إدراكه في الأدب، ويحدث ذلك في الغالب ضمن اقتضاء مسكوت عنه، من أننا نعتقد أننا نعلم ما هو الأدب. كان الأمر يبدو عادياً مادام المعيار متمثلاً في شعرية التقعيد في التقليد الأرسطي. كان الأدب يعتبر نفسه محاكاة واستمر نفس التصور بالنظر أيضاً إلى موضوعات المحاكاة المتغيرة. كان الأمر متصلاً على نحو خاص بتوفقه وهو ما يفسّر أن شعرية التقعيد ظلت إلى نهاية القرن الثامن عشر نبراساً يحتذى في أساليب الإبداع في الشعر»[26].

لكل هذه الاعتبارات، ينبه شميث إلى أن النموذج التواصلي الذي يقترحه لعملية الإنتاج النصي هو قبل كل شيء نموذج استكشافي ليس إلا، إذ الغرض منه تقديم تفسير افتراضي لنشأة الحدث النصي لدى المخاطِب على ضوء نتائج التحاليل التجريبية للسياق التواصلي[27]، وملاحظات الأناسيين وعلماء

الاجتماع حول دور التفاعل الاجتماعي في تنظيم التبادل الشفاهي وتوجيهه بين الأفراد والجماعات[28]، ووصف العلوم الإدراكية لعمليات التذكّر والاستحضار والاسترجاع[29].

وإذا كان لهذا النموذج الأولي ميزة ينبغي أخذها بعين الاعتبار، فهي، كما سنرى، ربطه ربطاً وثيقاً لمستويين مختلفين من التحليل اللساني لطالما فرّق اللسانيون التقليديون تفريقاً صارماً: مستوى الملفوظ (أو الجملة) ومستوى التلفّظ (أو السياق العام لعمليتي التخاطب والتخطيب).

قبيل الشروع في إنتاج النص التواصلي، يتحدد لنا المتخاطب الاجتماعي بمركّب **مقتضياته وبكفاءته التواصلية** اللذين يستعملهما على الوجه المطلوب في الوقت المطلوب. وبمجرد دخوله في أشكال التفاعل المختلفة مع شركائه في التواصل، يرسم في ذهنه هذا المخاطِب فكرة واضحة عن الوضعية التواصلية التي يندرج فيها، ويعتمد على مجموعة من الفرضيات حول الفعالية الثقافية المرتقبة والمركز الاجتماعي الملحوظ لمخاطَبيه (1973: 162). ثم يضع المخاطِب **برنامجاً من الأفعال التواصلية** يؤلف بين عنصرين لصيقين ببعضهما البعض: قصد الإبلاغ وإحداث أثر ما لدى المتلقي. وتنبغي الإشارة إلى قصد إحداث أثر من الآثار المرغوبة لدى المخاطَب يبقى مشروطاً **بالإمكانيات الإنجازية** الخاصة بالنسق اللغوي المحدد الذي يستعمله الأفراد والجماعات داخل مجتمع معين.

ويتجسد قصد الإبلاغ في بنية نصية عميقة تأخذ متوالية منطقية من السمات الموضوعاتية[30] التي تتدخل في اختيار مختلف مراحل إنتاج النص المتبقية وتوجيهها التوجيه النهائي، وبصورة خاصة مراحل التجنيس المتواضع عليها في كل ثقافة والتي تلبس الإرسالية الموجهة حلتها المنتظرة: **أنماط الخطاب المقننة** التي هي أنظمة تواصلية جزئية (الخطاب الأدبي، الخطاب الفني، الخطاب الديني، الخطاب الصحفي، الخطاب السياسي، إلخ)، **وأنماط الكلام** المعهودة (الرواية، المحادثة، الحوار، المناجاة، إلخ) التي هي أشكال تلفظية كونية، وكذا **أنماط النصوص** التقليدية (السرد، العرض، الوصف، الاشارة، الايحاء، إلخ) التي هي أضرب إنشائية عامة لها وظائف وآثار نصية ومقامية (163 :1973).

يصف شميث كيفية اشتغال البنية العميقة عند قيامه باختيار عمليات إنتاج النص وتنظيمها بمصطلحات البرمجة الحاسوبية. والمقارنة بالحاسوب ليست هنا مجرد استعارة فنية، وإنما إشارة واضحة إلى النموذج السيبرنتيقي الذي تعتمده النظرية التواصلية لشميث كإطار منهاجي متكامل لمفاهيمها الإجرائية وتصوراتها المعرفية للنص: «بالنسبة لحدث إنتاج النص، تعمل البنية العميقة للنص (أو يمكن إعادة بنائها) كجهاز مصفّ، أو (أ) كتحيين مقولاتي، و(ب) كمبدإ مولّد (أي كبرنامج الحاسوب الالكتروني) لاختيار المكونات النصية للبنية العميقة ولتشكيلها. ومن المحتمل جداً أن تحدد أيضاً، من

مستوى البنية العميقة للنص، وبصورة شاملة، اختيارات مستوى البنية الصغيرة، مثل العناصر الأسلوبية» (1973 :147). ويوضح شميث هذه العملية الإنتاجية المعقدة على نحو أفضل في العبارات التالية: «تحيّن البنية العميقة للنص قصد المؤلف في منطقة محدودة من الكون الدلالي الخاص بجماعة لغوية معطاة، ويمكنها، في هذه الحدود، أن تؤوَّل كتسمية للنسق الموضوعاتي الذي يقبع وراءه النص» (1973 :147). مما مفاده أن قصد أو بالأحرى مجموع مقاصد المخاطِب داخل مجتمع ما يكون محدوداً بمعظم الحاجات والرغبات (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وغيرها) التي أعطت لها ثقافته دلالة ما، فردية أو جماعية، دلالة أخذت مكانها داخل النسق اللغوي المستعمل من طرفه. بحيث أنه إذا فحصنا النسق المعجمي لهذا المجتمع وجدناه يغطي على العموم كافة المقاصد التي يمكن أن يعبر عنها أفراده. وتأخذ هذه التغطية، داخل النسق اللغوي، شكل سمات دلالية مجردة قابلة للتفكيك والتراكيب بصورة غير متناهية تبعاً لدواعي الإنتاج اللغوي وغايات الخطاب الاجتماعي. الأمر الذي يسمح للبنية النصية العميقة بتحويل القصد النفسي إلى بنية دلالية مركزية توجه إنتاج النص وفقاً للأثر الذي ينشده المتخاطب.

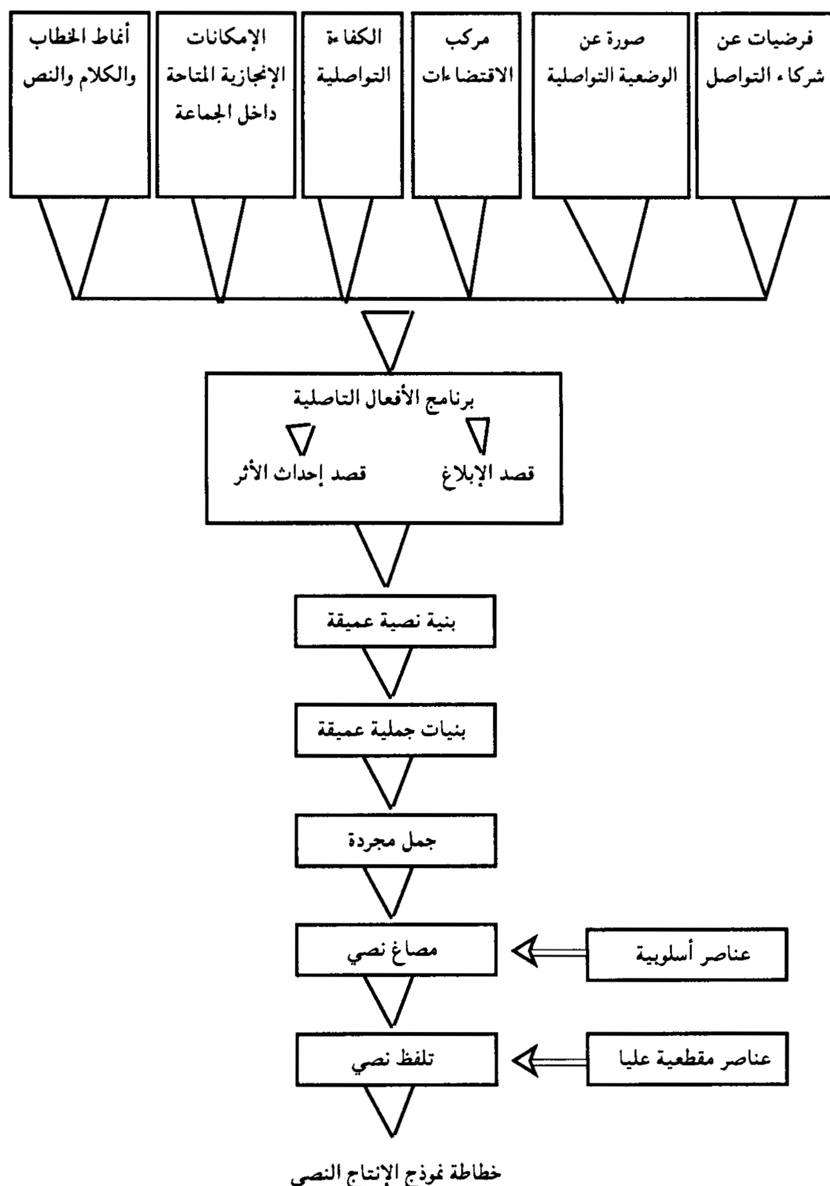
ثم تتوزع البنية النصية العميقة على متوالية من المفاهيم الجملية (Satzbegriffe)، أي من البنيات الجملية المجردة. وهي عبارة عن وظائف جملية متصلة ببعضها البعض، تسندها خلايا

معجمية صغرى (Lexikozoom). ومصطلح «الخلية المعجمية الصغرى» الذي يستعيره شميث من فان ديخك، يدل على مركب من السمات الدلالية المجردة: مثل «الرأس» الذي يدل في المعجم على شكل كروي يعلو الجسد أو يتقدم الشيء دون أن يحيل بالتحديد إلى رأس الإنسان أو الحيوان، رأس العصا أو رأس الخيط، رأس الجبل أو رأس الخيمة، إلخ. ويتم تجسيد المفاهيم الجملية وإنجازها نصياً بواسطة القواعد النحوية والعلاقات الصياغية (التأكيد، النفي، الاستثناء، إلخ)، وكذا باختيار الزمن المناسب للوضعية التواصلية. وبذلك يكون قد تم ربط المفاهيم الجملية بإحدى مستويات التواصل التي هي، من جهة، القضية (المنطقية) بما تحمله من صدق أو كذب داخل وضعية التواصل ومن جهة أخرى الزمن.

وبعد ذلك، تأخذ المعجمات (أو المفردات التي «اختارت» مساراً دلالياً دون آخر)[31] مكان الخلايا المعجمية وفقاً لأنموذج تحدده الخلية المعجمية الصغرى. وتطبق القواعد التركيبية. ويدخل إثرها النص مرحلة الإعداد ما قبل الأخيرة: مرحلة المصاغ النصي أو القالب الصياغي الذي يتكون من مجموعة من الترتيبات الأسلوبية التي تخدم مباشرة القصد الأسلوبي والأثر المنشود لدى المخاطَب أثناء عملية التخاطب. ويصل النص عندئذ مرحلة الإخراج النهائية: النص - الظاهر أو متجلى النص. فيقوم بإنجاز المصاغ النصي تلفّظ نصي يعتمد على عدد من العوامل المقطعية العليا مثل النبر والتنغيم، كما يستعين بالوسائل الحركية مثل

الإشارات اليدوية واللمحات الرأسية والعلامات الوجهية واللفتات العينية.

وفي ختام عرضه لهذا النموذج النظري، يوضح شميث أن عملية إنتاج النص، كما تبدو له، هي أساساً عملية انتقاء واختيار لعدد من الإمكانات والسبل التي يضعها النسق اللغوي لمجتمع معطى في متناول الأفراد والجماعات ويسمح بتداولها النسق التواصلي للتفاعل الاجتماعي في لحظات ثقافية معينة. يقول شميث بهذا الصدد: «إذا نظرنا إلى عملية إنتاج النص كوسيلة لنقل الأخبار على العموم يُنجِز بواسطتها المتخاطب مقاصد إبلاغية لأغراض تواصلية أو لإحداث أثر مرغوب، وإذا انطلقنا من مبدإ أنه لإنجاز هاته المقاصد عن طريق اللغة نتوفر على جداول دقيقة جداً من العناصر، إذا سلمنا بكل هذا يمكننا وصف نقل النص للأخبار كعملية اختيار وتسلسل منطقي لعناصر أخذت من جداول، يمكن للمؤلف أن يختار فيها - وعلى مستويات مختلفة - بين عدة عناصر متباينة توضع رهن إشارته. وبناء على ما سلف، يمكننا وصف عملية إنتاج النص كاتخاذ لسلسلة من القرارات تنظم داخلها المراحل الفردية حسب قصد الإبلاغ أو إحداث الأثر المهيمن» (1973: 146).




خطاطة نموذج الإنتاج النصي

# الهوامش

*) هذا المقال هو الجزء الثاني من نص مداخلتنا في أعمال مؤتمر النقد الأدبي السابع الذي نظمه قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة اليرموك (إربد - الأردن) في الفترة ما بين 20-1998/07/22م تحت عنوان «استراتيجيات» التلقي في النقد الأدبي. وقد نقحناه وأضفنا إليه ما يفيد.

1) لا ينبغي أن نعطي أهمية كبيرة للمصدر الاشتقاقي للكلمة، لأنه لا يبدو أنه لعب دوراً حاسماً في تنظير المنظرين الغربيين للمصطلح. أما البحث في القواميس العربية القديمة عن المعنى الاشتقاقي لكلمة «النص» العربية، إما لإيجاد تبرير معين لاستعمالها المعاصر عندنا وإما لتبيين «تشابه الثقافات» في دلالتها، فذلك من باب المحاكاة الساذجة والتوفيق العقيم. وهذا ما يستردك على نصر حامد أبو زيد في كتابه **مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**، بيروت/ الدار البيضاء، دار التنوير/ المركز الثقافي العربي، عدة طبعات، فقد حاول يائساً إيجاد توافق بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية الحديثة والثقافة العربية الإسلامية القديمة؛ وكذلك يُستدرك الأمر على محمد مفتاح الذي بعدما عرض في كتابه **المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1999، للدلالتين الاشتقاقيتين للنص في اللغتين اللاتينية والعربية انتهى إلى هذا الالتباس: «إلا أن هناك اشتراكاً بين النص الذي هو نسيج [في الاشتقاق اللغوي اللاتيني] وبين النص الذي هو بروز وظهور [في الاشتقاق اللغوي العربي] في **الدلالة القارة الحقيقية الظاهرة أو المتوصل إليها بالتأويل**. وهذا الاشتراك بين تشابه الثقافات وإن اختلفت في أصولها لتشابه بعض الشروط الإنسانية..» (ص. 19، التركيز على الجملة من عمل المؤلف)، كما وقع أيضاً في التباس آخر في مقال له بعنوان «بعض خصائص الخطاب»، مجلة **علامات في النقد**، مج، 9، عدد 35، مارس 2000، ص. 9-10: «بيد أن اللغة العربية تحتوي على المفردتين معاً [أي النص والخطاب]، وهذه المعاني إذا نقلناها إلى لغة معاصرة فإنها تعني أن النص له بداية وله نهاية، وأنه عبارة عن جمل متراكمة تُظهر ما خفي وتعيّنه..»، ومصدر الالتباسين نسيان الفارق الشاسع بين السياقين المعرفيين اللذين استخدم فيهما النص في اللغات الأوروبية المعاصرة واللغة العربية القديمة، إذ السياق المعرفي الغربي سياق حداثي يؤكد على القطيعة المعرفية مع العهد الفكري السابق ويؤمن بتعدد المعاني، بينما السياق المعرفي العربي الإسلامي سياق ديني يعني فيه ورود النص إثبات معنى واحد للآية القرآنية (جاء في لسان العرب: «والنص التعيين على شيء ما»). هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ليس النص في النظرية السيميائية المعاصرة مجرد مجموعة من الجمل المتراكمة بل هو بناء دلالي يتجاوز كلياً مستوى الجملة (supra-phrastique).

2) راجع مؤلفه المشترك: Louis Al THUSSER et alii, lire “**Le Capital**”, Paris,

.Editions Maspéro, 2 vol., 1965

3) راجع كتابه الهام: Mechel FOUCAULT, **L'ordre du discours**, Paris, .Editions Galimlard, 1971

4) راجع مثلاً مصنفه: .Jecques LACAN, **Ecrits** I, Paris, Editions du Seuil, 1966

5) راجع مقال «النص» في **القاموس الموسوعي لعلوم اللغة**: Oswald DUCROT & Tzvetan RODOROV, **Dictgiomaire encyclopédique des sciences du langage**, .Seuil, 1972

6) في مقال تحت عنوان «النص وخارج النص»، قال يوري لوتمان: «بوجه عام، لا يوجد النص وحده، بل يندرج في سياق (تاريخي أو عرفي)»:

Louri LOTMAN, **Texte et hors-texte**, Change, n° 14, février 1973, pp. 32-44.

7) Roland BARTHES, Texte (Théorie du), Encyclopaedia University.

8) راجع كتابه لذّة النص:

R. BARTHES, Le plaisir du texte, Seuil, 1973.

9) بخصوص هذه المفاهيم، راجع مقالنا «نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث»، **مجلة علامات في النقد**، مج 10، عدد 37، شتنبر 2000، ص 389-414.

10) في دراسته «النص: البنيات والوظائف»، يستوحي الباحث فان ديخك تعريفه للنص من تعريف شميث هذا. انظر المرجع:

Teun Van DUK, Le Texte: Structure et fonctions. Introduction élémentaire a la science du texte, in Théorie de la littérature, Paris, Editions Picard, 1981, p. 66.

11) CF. Chaim PERELMAN & Lucie OLBRECITTS0TYTECA, Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976[2]. 1970[1]. p. 1.

12) CF. J. LOTMAN Le Texte et la fonction, Semiotion, 2, 1069.

13) CF. Nizar TAJDITI, Hisoire et immanence. Autour de la botion de "genre" (Position de l'"Ecole de Paris"), Revue la Faculté des Letters de Tétouan, n° 8, pp. 47-61.

14) انظر دراسة إ. لانغ المعنونة بـ «بعض الصعوبات المتوقّعة لـ «نحو النص»» ضمن الكتاب الجماعي التالي:

Ewald LANG, Uber eimige Echwiergkeiten beim Postulieren einer Texgramatik, in KIEER & RUWET (eds), Genrative Grammar in Europe, Foundations of language, Suppl., 13, Doedrecht, 1973[2], 1971[1],. S, 284-314.

15) انظر كتابي فان ديخك مظاهر نحو، النص، والنص والسياق:

T. VAn DUK, Some Aspects of Text grammars. Astudy in Theoretical Linguistics and Poetics, The Haye, Mouton ed, 1972; id., Text Cantext, London, Longmans, 1977.

16) تجدر الإشارة إلى أنّ هنالك من اللسانيّين والسيميائيّين المتأخّرين من يميّز بين مفهوم التماسك ومفهوم الترابط. فاعتماداً على أبحاث لويس ماغن (Louis MARIN)، يفرق فرانسوا غاستيي - وهو أحد مساعدي جريماس السابقين - بين الترابط (Cohésion) الذي يخصّ العلاقات الدلالية الداخلية للنص فحسب، وبين التماسك (Cohérence) الذي يخصّ علاقات النص بمحيطه الخارجي والتواصلي. انظر كتابه الدلاليات التأوليّة:

Francois RASTIER, Sémantique interprétative, Paris, Ed. Puf, Coll. "Formes sémiotiques", 1987, p. 105, note "38".

17) A. J. GREIMAS, Conversation. Entertien avec A. ZINNA, Versus. Quaderni di studi semiotici, n° 43, 1986, pp. 41-57.

18) انظر قاموس جريماس وكورطس، السيميائيّات. القاموس المعقلن لنظرية اللغة، ج. 1، ص 42.

19) T. Van DUK & Walter KINTSCH, Comment on se rappelle et on résume des histoires, Langages, n° 40, 1975, pp. 98-116

وراجع كذلك البحثين التاليين لهذين الباحثين:

- T. Van DUK & W. KINTSCH, Strategies of Discourse Comprehesion, New York, Academic Press, 1983.

- T. Van DUK, Macrostructures. An interdisciplinary Study of global structures in discours, Interaction and Cognition, Hillsdale, N. J. Erlbaum, 1980.

20) في كتابه المرجعي مورفولوجيا الحكاية الذي ترجم إلى عدة لغات، منها الترجمة العربية

التي نشرها بالمغرب إبراهيم الخطيب تحت عنوان مورفولوجيا الخرافة.

21) انظر دراستيه الآتيتين:

Claude LEVI-STRAUSS, La Structure et la Forme Réldexions sur un ourage de V. Propp, Cahiers de l'Institut de science n° 270, 1975, p. 428-448

22) راجع كتابه الهام الدلاليات البنيويّة المذكور أعلاه. وأيضاً دراسته:

A. J. GREIMAS, La Description de la signification et la mythologie comparée, L'Homme, t. III, n° 3, 1963, pp. 51-66.

23) توجد عدّة مراجع حول هذا الموضوع، نكتفي بذكر ما يلي:

- J. KATZ & J. FODOR, The Structure of Semantic theory, Language, n° 39, 1963, pp. 170-210.

- J. KATZ, Interpertative Semantics vs Generative Semantics, Foundations of Language, VI-2, 1070, p. 220 - 259.

24) راجع كتاب جوليا كريستيفا، السيميائيّات. أبحاث من أجل تأسيس تحليل دلالي:

Julia KRISTEVA, Sémiotiké. Recherches pour une S´manalyse, paris, Ed. du Seuil, 1969.

25) انظر فان ديخك، النص: البنية والوظائف، مرجع مذكور، ص 68.

26) فولفغانغ إيزر، نظرية الأدب من منظور تحقيبي. الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار، ترجمة عن الألمانية عز العرب لحكيم بناني، فارس، مكتبة المناهل، 1997، ص 5.

27) راجع الدراستين الآتيتين:

- A. DUNDE, E. R. LEACH, P. MARANDA, D. MYBURY-LEWUS, An exeriment in Structural Analysis, in Strucural Analysis of Oral tradition, New York, ed. by P. and E. MARANDA, 1966.

- P. K. ANOCHIN, Das Funktionelle Systeme als Grundlage der physuilogischen Architektur des Verhaltensaktes, Jena, Fischer, 1967.

- - Michel DENIS, Image et congnition, Ed. Puf, 1989.

28) راجع النتائج الهامة التي تم التوصل إليها داخل هذه الميادين في الكتابات التالية:

- Richard BAUMAN, Joel SCHERZER (eds), Explorations in the Etlunography of Speaking, London, Cambridge U.P., 1974.

- John GUMPERZ & Dell HYMES (eds), Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication, New York, Holt RINCHART/ WINSTON, 1972.

- David SUDNOW (ed,), Studies in Social Interation, New York, Free Press, 1976.

- D. E. RUMELHART & D. A. NORMAN, Representation in Memory, University of Califonia, San Diego, 1983.

- H. W. BIERHOFF, Kognitive Organization, Wahl und Voraussage, Gottingen-Toronto-Zurich, Hogrefe, 1979.

- R. KLUWE, Metakognition, Munchen, Psychologisches Institut der Universitat, 1979.

- J. M. MANDLER * N. S. JOHMSON, On throwing out the baby with the bathwater: reply to Black and Wilensky's evalustion of story grammars, in Cognitive, 4, 1980, p. 305 - 323.

- M. STADLER, P. SCHWAB, Th. WEHNER, Kogution als Abbild und Plan des Handelns, in H, UECHKERT & D RHENIUX, Kompexe neuschiche Informationsverabeeitung, Bern-Stuttgart- Win, Huber, 1979, S. 38-46.

- T. A. WINOGRAD, Frame representation and the declarative precedural controversy, in Representation and understanding, New York, Acadenic Press, 1975, P. 185-210.

30) وهي سمات دلالية مجرّدة دنيا مثل: عام؛ حيّ، حامد؛ مفتوح؛ مغلق؛ أفقي؛ وعمودي؛ ممتد؛ دائري؛ حار؛ بارد؛ حلو؛ مر؛ مفرح؛ محزن؛ إلخ. حول مصطلح «موضوعاتية»، يمكن الاسترشاد بتعريف جريماص وكورطس لمادة «موضوعه» (Théme) في القاموس المعقلن للغة، مرجع مذكور، ص 394:

GREIMAS, A.- J. & COVRTES, Joseph, Sémiotique. Dictionnaire raismmé de la théorie du language, t. I, Paris, lotraire Hacheete, 1979.

31) فالفعل «فتح» يعني، من خلال نواته المعجمية، كَشَف أو مَكّن من فضاء كان مغلق الأبواب: بيت مدينة، إلخ. لكننا حين نضيف إلى سماته المعجمية الأساسية سمة إضافية مثل «عاطفة» في جملة من هذا القبيل (فتح لي قلبه) فيعني الفعل وقتها شيئاً آخر: كشف لي

أسراره، تجاوب معي، إلخ؛ أمّا حين نضيف سمة أخرى مثل «جهاد» في جملة (فتح مكة) فيدل على ضرب آخر من المعنى: انتصر وأظهر الإسلام في مكة (انظر لسان العرب لابن منظور، مادة «فتح»).

# لائحة المصادر والمراجع


أبو زيد، نصر حامد

**مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**، بيروت/ الدار البيضاء، دار التنوير/ المركز الثقافي العربي، عدة طبعات.

ابن منظور الإفريقي

**لسان العرب**، عدة طبعات.

إيزر، فولفغانغ

**نظرية الأدب من منظور تحقيبي. الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار**، ترجمة عز العرب لحكيم بنائي، فاس، مكتبة المناهل، 1997.

التجديتي، نزار

«نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميث»، مجلة **علامات في النقد**، مج 10، عدد 37، سبتمبر 2000، ص 389-414.

مفتاح، محمد

- **المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1999.
- «بعض خصائص الخطاب»، مجلة **علامات في النقد**، مج 9، عدد 35، مارس 2000، ص 7 - 38.

# ب - باللغات الأجنبية

ALTHUSSER, Louis (& alii)
*Lire "Le Capital"*, Paris, Editions Maspéro, 2 vol., 1965.
ANOCHIN, P. K.,
*Das Funktionelle Systeme als Grundlage der physiologischen Architektur des Verhaltensaktes*, Jena, Verlag Fischer, 1967.
BARTHES, Roland
- *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Texte (Théorie du), *Encyclopaedia Universalis*.
BAUMAN, Richard & SCHERZER, Joel (eds.)
*Explorations in the Ethnography of Speaking*, London, Cambridge U. P., 1974.
BIERHOFF, H. W.
*Kognitive Organisation, Wahl und Voraussage*, Göttingen-Toronto-Zurich, Hogrefe, 1979.
DENIS, Michel
*Image et cognition*, Paris, Editions Puf, 1989.
DIJK, Van Teun
- *Some Aspects of Text grammars. A study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Haye, Mouton ed., 1972.
- *Text and Context*, London, Longmans, 1977.
- *Macrostructures. An interdisciplinary Study of global structures in discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale, N. J. Erlbaum, 1980.
- Le Texte : Structure et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte, in *Théorie de la littérature*, Paris, Editions Picard, 1981.
DIJK, Van Teun & KINTSCH, Walter
- Comment on se rappelle et on résume des histoires, *Langages*, n° 40, 1975.
- *Strategies of Discourse Comprehesion*, New York, Academic Press, 1983.
DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan
*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
DUNDE, A., LEACH, E. R., MARANDA, P., MYBURY-LEWIS, D.
An experiment in Structural Analysis, in *Structural Analysis of Oral tradition*, New York, ed. by P. and E. MARANDA, 1966.

FOUCAULT, MICHEL
*L'ordre du discours*, Paris, Editions Gallimard, 1971.
GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN
- La Description de la signification et la mythologie comparée, *L'Homme*, t. III, n° 3, 1963.
- Conversation. Entretien avec A. ZINNA, *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n° 43, 1986.
GREIMAS, A. -J. & COURTES, JOSEPH
*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I, Paris, Librairie Hachette, 1979.
GUMPERZ, JOHN & HYMES, DELL (eds.)
*Directions in Sociolinguistics : The Ethnography of Communcation*, New York, Holt Rinchart-Winston 1972.
KATZ, J.
Interpretative Semantics vs Generative Semantics, in *Foudations of Language*, vol. VI, n° 2, 1970.
KATZ, J. & FODOR, J.
The Structure of a Semantic theory, *Language*, n° 39, 1963.
KINTSCH, W.
*The Represntation of Meaning in Memory*, Hillsdale, N. J. Erlbaum, 1974.
KLUWE, R.
*Metakognition*, München Psychologisches Institut der Universität, 1979.
KRISTEVA, JULIA
*Sémiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969.
LACAN, JACQUES
*Ecrits I*, Seuil, 1966.
LABOV, WILLIAM & FANSHEL, DAVID
*Therapeutic Discourse*, New York, Academic Press, 1976.
LANG, Ewald
Uber einige Echwiergkeiten beim Postulieren einer Texgramatik, in KIEFER & RUWET (eds), *Generative Grammar in Europe, Foundations of language*, Suppl., 13, Dordrecht, 1973[2], 1971[1].
LEVI-STRAUSS, CLAUDE
- La Structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de V Propp, *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, Série M, n° 7.
- The Structural Study of Myth, *Journal of American Folklore*, Vol. 68, n° 270.
LOTMAN, IOURI

- Le Texte et la fonction. *Semiotica*, 2, 1969.
- Texte et hors-texte, *Change*, n° 14, février 1973, pp. 32-44.

MANDLER, J. M. & JOHNSON, N. S.
On throing out the baby with the bathwater : reply to Black and Wilensky's evaluation of story grammars, in *Cognitive Science*, n° 4, 1980.

PERELMAN, CHAIM & OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE
Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976[2], 1970[1].

RASTIER, FRANÇOIS
*Sémantique interprétative*, Puf, 1987.

RUMELHART, D. E. & NORMAN, D. A.
*Representation in Memory*, San Diego, University of California, 1983.

SCHMIDT, SIEGFRIED J.
- *Textheorie. Probleme einer Linguistik der Sprachlichen kommunikation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973 (UTB 202), (trad. espagn. : *Teoria del texto*, Madrid, 1978).

STADLER, M., SCHWAB, P., WEHNER, TH.
Kognition als Abbild und Plan des Handelns, in UECKERT, H. & RHENIUX, D. *Komplexe neuschliche Informationsverarbeitung*, bern-Stuttgart-Wien, Huber, 1979.

SUDNOW, DAVID (ed.)
*Studies in Social Interaction*, New York, Free Press, 1972.

TAJDITI, NIZAR
Histoire et immanence. Autour de la notion de ``genre'' (Position de l'``Ecole de Paris''), *Revue de la Faculté des Lettres de Tétouan*, n° 8, 1997, pp. 47-61.

WINOGRAD, T. A.
Frame representation and the declarative procedural controversy, in *Representation and understanding*, New York, Academic Press, 1975.

# مقاربة أولية لتداعيات العولمة

عبدالعزيز إدريس الخطابي

«إن الحياة والحرية لا يستحقها إلاّ أولئك الذين يمتلكونها من جديد كل يوم. في زحمة مثل هذه الأخطار، متحدّية المخاوف، تجاهد الطفولة والشباب والكهولة طوال سنوات دائبة.

في مثل هذا الزحام أتوق إلى أن أكون..

إلى أن أمشي على أرض حزة مع جمهرة من الأحرار».

(غوتة: فاوست 11563 — 80)

## أولاً: تراجيديا التطور:

بين إرادة «غوتة الفاوستية» (Gothe: Faust) ورغبة «فرانكشتاين لماري شيلي» (Maryshelly: Frankstein) ثمة نزوع حقيقي لإطلاق قدرات الإنسان الهائلة، على طريق العلم والعقلنة في سياق التنمية الرأسمالية المبكرة. لكن هذا النزوع التنموي الجامح، راح يطلق صوراً لا عقلانية مُنضوية على قدر كبير من الشر الحداثوي (ممفيستوفيلس)، الذي أحال التنمية الرأسمالية إلى تراجيديات التطور الرأسمالي والتي دفعت أنثروبولوجيا مثل برنارد جيمس Bernard James ليقول في سبعينيات هذا القرن: «إنَّ شعوراً باليأس يملأ الأجواء ، شعوراً بأن الإنسان تمّ إقحامه بالعصا نتيجة العلوم والتكنولوجيا في عصر جديد بالغ الهشاشة»[1]، ولأن هذا الكون قد تعرَّض للنهب والتعدّي، فلابدّ

من الحديث - وفقاً لبرنارد - عن موت التقدم (Death of Progress) وقد كان ماركس Marx منصفاً للبرجوازية في رؤيتها «تطلق ثورة وسائل الإنتاج» لكنها في الوقت نفسه تقيم تلك «الطقوس التدميرية» التي يديرها الرأسمال العالمي. غير أنَّ الغرب الرأسمالي وبدءاً من رأسماليته التجارية المبكرة وحتى عصره ما بعد الصناعي، راح ينتقل من احتلال العالم ونهبه إلى «غَرْبَنَتِه»، فاجتاحت حضارته ما بعد الصناعية العالم كله، وألغت حدود السوق في ظل تدويل كوني للفكر والإنتاج والإستهلاك. لكنّ ادعاء الخطاب الدولي بأن الأرض صارت وطناً واحداً، وأن الكون «قرية كونية» يظلّ غير مُقنِع لأولئك الأفراد والجماعات والدول، التي لم تستطع الرأسمالية العالمية اليوم، تجنيسهم وإطلاق وحدتهم، بدليل ذلك الحجم الهائل من المنازعات والرفض، والتي تحمل مشروعيتها الخصوصية من الانتماء القومي أو الوطني، الإثني أو الفردي، لتقف في وجه كونية النظام العالمي.

إنَّ كونية النظام الرأسمالي العالمي الطامحة إلى توحيد مناهجه وقيمه وأهدافه، وسيره المُغَرْبَن على خطى أُحادية للتاريخ، تتكشَّف في معترك الواقع المعاش عن عجز العولمة في ما ترسم عالمياً: «فعندما تحثّ على استيراد نماذج غربية إلى مجتمعات الجنوب تكشف بذلك عن عدم ملاءمة هذه النماذج، أو عندما تحرض المجتمعات الطرفية على التكيّف توقظ أيضاً آمال التجدد

مع المخاطر في الوقت ذاته بخداعها... وحين تمنح النظام الدولي مركزاً للسلطة مرتباً أكثر من أي وقت مضى فإنها تتجه نحو زيادة حدة منازعاته وشدة صراعاته. وحين تسعى العولمة لوضع نهاية للتاريخ ، فإنها تمنحه فجأة معاني متعددة بل ومتناقضة»[2]. غير أنّ حضور العولمة مُستَنْكَرَة ، عربياً وعالمثالثياً، وبخاصة عبر الخطاب الرسمي، لا يتفق مع مفهوم «الدولة المستورَدَة» وتتاليات التبعية (الاقتصادية والثقافية)، وقد يكون صحيحاً أن نميّز لذلك بين مستويين للإستنكار: الرسمي والشعبي، فالرفض الشعبي للعولمة له مبرراته المترتبة على حجم الآثار السلبية (الاجتماعية ، الاقتصادية، والثقافية) التي ستُقذَف في وجه الأفراد. لكنّ المفاجأة بالعولمة في الخطاب الرسمي، لا تتفق مع فشل الدولة في إدماج أفرادها في خطط التنمية والإرتقاء بمستوياتهم المادية والاجتماعية، إنما يصبح مفهوماً أن وقوع الدولة المستورَدَة في أزمة الانتماء المواطني يدفعها إلى تحبيذ ازدياد التدفقات العابرة للأوطان، بمعنى ازدهار علاقات دولية تأخذ أشكالاً شبه رسمية[3].

## ثانياً: العولمة بين النشأة والمفهوم:

في إخضاع العولمة للتمعين المفاهيمي ، يحضر ذلك القدر من الاضطراب والتناقض، بل والخوف الذي تثيره تجلّيات «العولمة» الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على الصعيد

العالمي، كذلك هو القلق المفهومي المرتبط «بالعولمة» - الظاهرة، إذ تصل «العولمة» متناقضة بين موضوعية التطور وقوانينه على صعيد البلدان المركزية المصدِّرة لتداعيات «العولمة»، وبين آثارها السلبية المترتبة على معظم مُتَلقيها من البلدان النامية. وقد يكون من التبسيط المبالغ فيه محاولة تعريف «العولمة» أو تأطير حدودها المفاهيمية، إذ كيف يمكن تعريف كونية النظام الرأسمالي العالمي، أو كونية المنظومة الرأسمالية العالمية، وتعميم نمط إنتاجها واستهلاكها على مستوى السوق الكونية؟ غير أنه من المؤكد أن العولمة - الظاهرة تسمح بتلمس تاريخها وانتشارها وتداعياتها واحتمالاتها واحتمالات انفتاح المزيد المضطرد من العالم على قيمها وأنماطها وأنساقها.

أمّا الهدف الذي نبتغيه جرّاء إثارة كونيتها أو أطوارها التاريخية، فهو ذلك الافتراض لدى دارسيها أنها «ظاهرة في طور التكوّن». غير أنّ قدرتها على تجديد نفسها (أي الرأسمالية) أمام الأزمات التي تعترضها، تجعلنا نميل إلى ضرورة التمييز بين موضوعية تطور الظاهرة الكونية وبالتالي احتمالات انفتاح مسارات تطورها وفقاً لمتغيرات عالمية وتاريخية تجيء لمصلحتها غالباً، من جراء تبلور آليات الاستقطاب عالمياً ، وبين اعتبارها «تتكوّن» لدرجة تعارضها مع فكرة «ربط العولمة بالإمبريالية» أو اعتبارها «الإمبريالية في عصر المعلوماتية»[4]، مع أن الافتراض كان قائماً في أنّ «الإمبريالية هي آخر مراحل الرأسمالية».

غير أنَّ مفكراً عربياً آخر هو سمير أمين يرى «أنَّ العولمة ليست جديدة لأنها بدأت منذ خمسة قرون مع غزو أمريكا وكونية عصر الأنوار الأوروبي»[5]. وإذا كانت أولى تجلياتها في السياق الاستعماري - التجاري التوسعي تعود لعام 1492 واكتشاف أمريكا، فإن هذا التاريخ يجعلنا نتساءل، أليس هو التاريخ نفسه الذي خرج فيه العرب المسلمون من «غرناطة»؟ إذا كان ذلك، فإذا افترضنا أنَّ الدولة العربية الإسلامية وهي تمتد من الصين إلى الأندلس، لتنشر عولمتها الكونيّة، يملك مشروعية تاريخية[*]، إذ إن بريطانيا «الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس» كان لها عولمتها الإستعمارية أيضاً، غير أنَّ عولمة اليوم وكونيتها الرأسمالية، تختلف بالتأكيد عن العولمة القَروسَطِية ذات الطابع الإقليمي (على صعيد الجغرافية السياسية) أولاً، وذات المحتوى الإيديولوجي في النسق المهيمن (الدولة العربية الإسلامية) ثانياً، بعكس هيمنة المحتوى الاقتصادي في تجليات العولمة الرأسمالية اليوم، «فنظام العولمة الرأسمالية قائم على سيادة هيمنة المستوى الاقتصادي على المستويات الأخرى وسيادة قانون القيمة الذي هو قانون اقتصادي على جميع المستويات الأخرى»[6].

وإذا كانت العولمة الرأسمالية اليوم، تستند إلى مناخ عالمي خصب، تمخّض بنهاية الحرب الباردة وانهيار المعسكر الاشتراكي، وانفتاح العالم ليكون رأسمالياً باضطراد، لكأن التاريخ لا يحتمل اليوم غير تطور وحيد ينتهي رأسمالياً على حدّ زعم فوكوياما.

ومع أنَّ الخطاب الكوني للنظام الدولي لا يخلو من تهديم للتواريخ التي لا تندرج في مساراته، فإن ذلك يُنتِج ظاهرتَي السيطرة والاستبعاد، سيطرة مراكزه، واستبعاد وتهميش أطرافه، لكن هذا الاستبعاد لأطراف النظام العالمي يواجَه هو الآخر من قبل متلقيه بخطاب منازعة ورفض لذلك النظام العالمي، وخطاب الرفض هنا يتراوح واقعياً بين ردود أيديولوجية (دينية غالباً)، ورسمية للدول والأحزاب والجماعات، أو تبنّي الأفراد والأقليات والجماعات الإثنية لحالات العنف والتطرف في ظل رؤىً ذاتية وأيديولوجية، بحيث تحيل تجليات العولمة إلى «الغول القادم لابتلاع العالم».. «ابتلاع الإنتماءات والهويات والقيم»[7]. هذا الإسقاط المجازي للعولمة «كغول» يثير ذلك الهلع المتوافق مع «غريزة القطيع» حيث ينتشر «الطاعون»، إنَّ رؤية الشرّ المحض أو وجه القبح في الآخر، فيه تقليل من قدرة الذات والأنا على مقاومة ذلك القبح أو تجنب ذلك الشر وإن لم يكن بالمطلق. إن تقديم «العولمة» عبر فهم كهذا يُخضِعها «للإزاحة» عن مضامينها الموضوعية التي تفتح احتمالات التطور، لجهة «التقدم» حيث السيطرة الواعية على المحيط البيئي والاجتماعي، كذلك لجهة تعثُّر التطور واحتمالات الشر أو السلب أيضاً. كذلك إنَّ إحالة العولمة الرأسمالية إلى فهم يعتبرها «دَعْرَنَة الوطن كخطة اقتصادية تُدار بشكل رسمي، وتفصح العولمة بهذا الشكل عن صيغتها الأكثر شراسة ووحشية، وتحول البشر إلى

سلع تشرى وتباع علناً على أجهزة الإعلام»[8]، فيكون من الطبيعي إذاً أن يُضمّن المشروع النهضوي العربي لدى «تيزيني» دعوتنا «للإنقضاض على العولمة التي تريد تحويل الوطن إلى السّلع». يقارب مصطلح " الدَعْرَنَة" هنا مفهوم «الاستلاب» الماركسي أو مفهوم «قانون المُعَولَم» لدى «أمين»، لكن الفرق بين مصطلح «تيزوني» الذي يدفع بالعولمة «لتغريب وانحراف» مفاهيمي، وبين موضوعية الفهم الكامن في «الاستلاب» أو «سيادة قانون القيمة على الصعيد العالمي» يطرح السؤال الملحّ هنا، وهو عدم قابلية بعض المجتمعات - كالعربية مثلاً (في ظل فهم كهذا) للإستفادة من التجربة الرأسمالية، لكأنها تحتاج إذاً إلى أنثروبولوجيا عرقية ليست كامنة في الجنس العربي، وإلاّ كيف يمكن تفسير نجاح أوروبا الغربية، والدول الاسكندنافية التي تطورت رأسمالياً، وعلى طريقتها الخاصة وفي ظلّ حماية كاملة من خطر المنافسة البريطانية (القرن الثامن والتاسع عشر)، ألا تقدم تجربة «ماليزيا» كبلد مسلم وعالمثالثي قراءة مختلفة لهذا الفهم الذي يُحيل الرأسمالية إلى الشرّ المحض (مع أنها تتضمن شراً)، ألا تكفي دروس التطرف والعنف والإنكفاء إلى سلبية التاريخ الذي يُعتقد أنها الجواب الكافي على تحديات «العولمة»؟.

ومع إيماننا بعدم مصداقية التنمية الرأسمالية في البلدان العربية تحت دعاوى «التخصيص» وليبرالية الإنفتاح، غير أن

الواقع اليوم لا يقدّم احتمالات أخرى لتطور آخر ليس رأسمالياً (مع أنه ليس مطلباً جماهيرياً). إنَّ القراءة التاريخية لتجارب دول مثل «ألبانيا» في أوروبا الشرقية أو «كوريا الشمالية» أو «أفغانستان» أو «الجزائر» يُحيل «العولمة» حتى وإنْ تَبدَّت هنا في أكثر أشكالها شراسة ووحشية إلى تجارب أخرى في «هنغاريا» و«كوريا الجنوبية» و«الصين» والهند المصنّعة، وحده المتلقي إذاً (فرداً كان أم مجتمعاً) لتداعيات العولمة، هو الذي يحدد السلب والإيجاب الكامن في التنمية الرأسمالية، وفقاً لمستوى ودرجة تطوره وحضور الدولة الفاعل والقوي وإدماج الأفراد في عملية الإنتاج المادية، وليس تركهم عرضة لنزعات الإستهلاك وضحايا الوقت والبطالة.

وتختلف قراءة «العولمة» لدى سمير أمين حيث تكتسي طابعاً موضوعياً لاختراقات متبادلة بين مثلث الأقطاب (الولايات المتحدة، اليابان، والسوق الأوروبية المشتركة)... الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية عبر تكثيف المبادلات والمواصلات المتنوعة والقدرة لوسائل التدمير الشامل. يظهر إذاً أنَّ منطق العولمة هو استجابة طبيعية لمنطق الرأسمالية العالمية في بلورتها لأواليات استقطاب عالمية جديدة تتوافق مع احتياجات التراكم على الصعيد العالمي، هذه الأوليات يمكن إدراجها مجدداً في سياق احتكارات خمسة: الاحتكار التكنولوجي - الاحتكار المالي - احتكار الموارد الطبيعية - الاحتكار الإعلامي - واحتكار وسائل

التدمير الشامل[9]. ويذهب «الزعيم»[10] إلى أنّ عولمة الاقتصاد تفتح العالم لكونية تشهد الانتقال من «الغات» (GATT) إلى «منظمة التجارة العالمية (WTO) التي تريد أن تلغي كلّ الحدود التجارية في العالم، والإنتقال العام لشمولية السوق، حتى الصين وأوروبا الشرقية والوسطى حيث يصبح اقتصاد السوق هو المحرك الأساسي للنمو الاقتصادي، كذلك إنَّ مفهوم «العولمة» لدى إسماعيل صبري عبد الله يتطابق مع مفهوم «الكوكبة الرأسمالية في مرحلة ما بعد الإمبريالية»[11]، حيث تتداخل أمور الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والسلوك دون اعتداد يُذكر بالحدود السياسية للدول ذات السيادة أو الانتماء إلى وطن محدّد أو لدولة معينة ودون حاجة لإجراءات حكومية. وانسجاماً مع الاحتكارات والشركات متعددة الجنسية والعابرة للحدود القومية، فإن هناك 500 شركة عالمية يصل حجم تعاملها اليومي إلى 1 تريليون دولار، وتحقق 22,5% من إيراداتها في القطاع المالي، أما توطنها فيعود إلى ثلاثة مراكز عالمية فقط: الولايات المتحدة 153 شركة، الاتحاد الأوروبي 155 شركة واليابان 141 شركة[12]. ومن الثابت عملياً أنّ إمبراطورية جورج سوروس المالية أو بيل جيتس المعلوماتية أو روبرت مردوخ الإعلامية، هي أكبر من أية إمبراطورية سياسية ذات بعد وطني أو قومي، وقدرة هذه الإمبراطوريات (المالية والمعلوماتية والإعلامية) على صياغة نظام عالمي لخدمتها هي أكبر بكثير من الحكومات السياسية،

وتلك هي تجليات العولمة النامية باضطراد مستمر والمتساوقة مع احتياجات الرأسمال العالمي. وفي رؤية غربية «للعولمة» يرى جيمس مورغان من "Financial Times" أنَّ إدارة النظام الاقتصادي العالمي بعد سقوط الاتحاد السوفييتي أتاحت لصندوق النقد الدولي ومجموعة السبعة الكبار أن يحكموا العالم ويخلقوا عصراً إمبريالياً جديداً»[13]. وفي ظلّ نظام عالمي كهذا يحكمه منطق الهيمنة والاحتكار والاستقطاب بين مراكزه وأطرافه ينفرد «الجنوب» بذلك الدور الخدمي «المواد الأولية، والعمل الرخيص والأسواق وفرص الاستثمار». وإذا كانت طبيعة هذا الموضوع لا تحتمل الإفراط في تناول تلك السياسات التي يدير بها البنك الدولي وصندوق النقد الدولي، اقتصاديات العالم، أو في الآثار المترتبة على انضواء البلدان النامية في " منظمة التجارة العالمية (WTO) ، غير أنه من المؤكد أنّ الدول العربية بما تملكه من موارد (أهمها النفط) ومساحة وعدد سكان كبيرَين، تشكّل إحدى أولويات الرأسمال العالمي، واحتياجات تطوره تتناسب مع تلك الترتيبات المطروحة على المنطقة (من الشراكة المتوسطية إلى الشرق أوسطية). ولأن منطق الرأسمال العالمي لا يعترف بجغرافية الدول القومية ولا بخصوصياتها الثقافية، فإن نزوعه للمركزية واحتواء العالم يظلّ من طبيعة الصراع والاستقطاب الكامن في صلب الرأسمالية العالمية، واليوم تنفرد الولايات المتحدة الأمريكية بذلك النوع من الهيمنة العسكرية معتمدة على

اختلال التوازن العالمي لجهتها وقدرتها على التدخل السريع في كلّ مكان في العالم حسبما تقتضي مصالحها (من الصومال مروراً بالبوسنة والهرسك وحتى الخليج العربي)، ومن المؤكد أنّ تعميم قيم الرأسمالية الأمريكية في أمريكا اللاتينية قد أحال «العولمة» إلى كوارث بشرية أمام أطماع الرأسمال الأمريكي. ولأن العولمة لا تحتمل الرفض المطلق (كما لا تحتمل القبول والانبهار فقط) بمعزل عن تداعياتها السلبية، فإنها كسياق عالمي للتطور، يملك نزوعية الهيمنة والاستبداد والاحتكار، تقع في البلدان الأكثر فقراً وضعفاً. في أبشع صورها استغلالاً ووحشية، «فالمالتوسية الجديدة» تضع الدول النامية الأكثر فقراً في امتحان البقاء والصراع لأجله، عبر صيغ الجوع والمرض والحروب القبلية والأهلية والإثنية، ولا تقتصر على دول مثل: الجزائر وأفغانستان والعراق وألبانيا والصومال والسودان وبورما وغينيا ومالوي ورواندا والكونغو، بل تمتد لتشمل كل الأفراد الضعفاء والمهمّشين الذين لا يشكلون مادة أولية لتغذيتها أو مدخلات لأسواقها أو مستهلكين لإنتاجها، أينما كانوا وحيثما وجدوا.

## ثالثاً: الواقع التنموي للمجتمع العربي

يبُثُّ الاقتصاد الرأسمالي في المجتمع ما بعد الصناعي، روحاً جديدة، مدعومة بفيض هائل من إنتاج ثقافته الإستهلاكية حيث تسعى مخترعات الرفاهية وأسبابها التفصيلية المتراكمة في

حيِّز الإنسان اليومي إلى قولبة الفرد عقلاً وسلوكاً حسب منطق رغبات محددة سلفاً ببضائع السوق وموجهة بإعلامه وإعلانه المتسلط على حواسه من كل جهة[14].

في تداعيات العولمة على المجتمع العربي، ومفرزاتها على بيئة الإنسان ، وتجلياتها في الحضور الأُسرَوي العربي، يصبح سؤال الواقع العربي في مواجهة الحداثة البعدية، سؤالاً ملحاً، إذ يبدأ في البحث عن بنية الأسرة العربية لمعرفة قدرتها على التلقي السلبي المُعَولَم لأسباب الثقافة الراهنة، التكيّف معها والرضوخ ، أو المقاومة والتحدي بإطلاق القدرات الذاتية من احتباسها المؤجَّل.

يذهب علماء الاجتماع في توصيفهم لبنية الأسرة العربية على أنها وحدة إنتاجية لا يمكن عزلها عن المجتمع، وذلك وفقاً لِـ زهير حطب، أما حليم بركات فيرى فيها نواة أو مركز النشاط الاقتصادي والاجتماعي، غير أن هشام شرابي يرى العلاقة التي تنظم الأسرة العربية كعلاقة تقوم على التراتبية والجنس والعمر وتعمل في سياق سلطة أبوية بالدرجة الأولى[15]. وإذا كان الاعتقاد بأن الأسرة العربية لاتزال في الكثير من المجتمعات العربية رهينة سلطة أبوية بطريركية ، فإن ذلك أولاً هو نتاج اجتماعي واقتصادي، قيمي ومعرفي تفرضه طبيعة المجتمعات التي لم تُخضِع بناها الاجتماعية التقليدية إلى تثوير ينسجم مع متطلبات الديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني، ولأن هذا ثانياً

جزءاً من مفهوم السلطة الذي يحكم الأسرة ليس العربية فقط بل والعالمية على حدّ تعبير ماكس فيبر كأحد الأشكال الأساسية للسلطة السياسية[16]. كذلك إنَّ مفهوم الأسرة العربية التضامنية والممتدة أو السلطوية لم يبقَ محافظاً على تقليديته في ظلّ التطورات التي عرفتها الأسرة العربية، هذه التطورات أحالت الأسرة العربية إلى تبدل كبير في منظومتها القيمية والفكرية التي تحكمها، فتذررت وتفككت وأحالتها الحروب الأهلية والقبلية والطائفية في بعض البلدان العربية إلى رهينة الكيانات الإنقسامية فحضرت الكيانات الطائفية والمذهبية التي تنتمي لعصر ما قبل الدولة الطائفية[17]. غير أن مفهوم البنية الأبوية للأسرة العربية لا يلغي طبيعة الدور الذي تمارسه الأسرة اجتماعياً، ذلك الدور الذي يتبلور حول صيغة «التنشئة الاجتماعية» والشخصية الاجتماعية الهادفة إلى تأصيل ثقافي خاص للفرد ينسجم مع أغراض ومعتقدات وأنماط السلوك الاجتماعي[18]. وقد يكون من الصحيح أنَّ الأسرة العربية محكومة إلى حدٍّ كبير بهويتها الجسدية التي تؤطر العلاقة الاجتماعية، بمعنى أنَّ الأدوار والوظائف داخل الأسرة لا تحكمها الوظيفة الاجتماعية للفرد بقدر ما يحكمها جنس الفرد (ذكر أم أنثى). وبذلك يصبح دور الأسرة كمؤسسة تنشئة اجتماعية في بلورة قيم الولاء الوطني والجماعي، موضع تساؤل؛ مع ذلك فإن تعددية مؤسسات التنشئة الاجتماعية تبدأ بالأسرة أولاً، لتصل

إلى المؤسسات التربوية والتعليمية ثانياً، ثم المؤسسات الإعلامية والجماهيرية ثالثاً، تلك التي سوف نتعرض لها ونحن نخاطب الواقع التنموي للمجتمع العربي.

## 3 - 1: دلالات ديمُغرافية وتنموية:

ولأنَّ العولمة تستأثر بالتفرّد والإنفراد، سلاحها تقانة راسخة عابرة ومختَرِقَة، فهي تنشد تقليص الخصوصيات المعارضة، المنفلتة خارج سربها. ومع أنَّ الشرود عن قطيعها راح يكبر وينأى، لكنَّ دينامية «التبعية» الطرفية، واجتياح الهوية الكونية، كفيلان بإعادة معظم المنشدين، إن لم يكن كلهم، إلى جوقتها، ويظل الحديث عن واقع المجتمع العربي والعولمة بحاجة إلى تعيين آخر على مستوى المؤشرات التنموية، «فالعولمة» كمنظومة كونية تنطوي في تجلياتها على تمايز وتفرّد وتكريس الاختلاف وتعميق الفوارق بين الدول وداخلها أيضاً(*)، أما حجم الآثار السلبية التي تولدها العولمة الرأسمالية في المجتمعات فيرتبط أولاً بضآلة مساهمة هذه المجتمعات والأفراد في المؤشرات التنموية والإنتاجية. ذلك أنَّ انزياح المشروع الحضاري العربي عن الفعل والمبادرة العالميَن، بتأجيله أسئلة النهضة، أو مصالحة طرحها وتوفيقية الإجابة عنها، راح ينأى بهذا المشروع إلى هامش الما يحدث - الانفعال وقد يكون هذا الغياب ضرورياً للخطاب الغربي الذي «انتزع الفعل ثم راح يخترع المقاييس والمعايير لدى

مغايرته الخاصة، لتقَدِّم هذه المغايرة كل ما عداها: أيتام ومشردي حضارة»[19]، في سياق هذه المغايرة، والإختلاف على المستوى الكوني، وفاعلية البنى والمؤسسات الوطنية أو عدمها، سوف نلاحظ لاحقاً حجم الفرق الكبير بين بلدان عربية مثل اليمن والصومال وأريتريا وليبيا والسودان، التي تعاني من انخفاض دلالة مؤشراتها التنموية، وبين بلدان أخرى مثل مصر وسورية وبعض البلدان الخليجية التي تمثل مؤشراتها التنموية مستوى آخر من التطور الاقتصادي والاجتماعي، غير أنَّ المؤشرات الإجمالية الديمغرافية، تشير إلى أنَّ سكان البلدان العربية سيتزايدون من 245 مليون نسمة إلى 290 مليوناً لعام 2000، وإذا كانت هذه الزيادة تعبِّر عن معدل نمو سكاني يصل إلى 2,5% فهو من أعلى المعدلات في العالم إذ لا يتجاوز في الدول النامية 1,9% وفي الدول المتقدمة 0.07% (4.1% في لبنان، 3,7% في الأردن، 3,6% في البحرين و3.2% في سورية).

ومع أن متطلبات النمو السكاني المتزايد تفرض أن تكون معدلات النمو الاقتصادي متزايدة هي الأخرى، غير أنَّ الواقع العربي يخضع لعجز غذائي كبير يصل إلى أكثر من عشرين مليار دولار سنوياً، إذ تستورد الدول العربية نصف احتياجاتها من المواد الغذائية. وتدل مؤشرات أخرى أنّ العمر المتوقع للحياة ينخفض في دول عربية مثل اليمن 53 سنة، السودان 52، جيبوتي 49، موريتانيا 48، الصومال 47 سنة، بالرغم من أنه يرتفع في

دول أخرى إلى 75 سنة في الكويت، 71 في الإمارات، 67 في سورية، الأمر الذي يظهر حجم التمايز في المستويات الحياتية التي تتيحها المستويات المختلفة من التطور الاقتصادي. ومتطلبات النمو الاقتصادي والحاجة للتوسع في سياسات الدول العربية حول التعليم والعمل تفرضها تلك المعطيات المتعلقة بالزخم السكاني الكبير الذي تكتنزه المجتمعات العربية، إذ تمثل البنية الهرمية السكانية فتوة تصل نسبتها إلى 45% من السكان (السكان دون 15 سنة) ومع إضافة نسبة الشيوخ فوق 65 سنة ترتفع النسبة إلى أكثر من 53% وهذا يعني أن أكثر من نصف سكان البلدان العربية معطّل ومستهلك فقط في المسيرة التنموية، مما يترتب على القوة العاملة أعباء إعالة تنوء عنها، سيّما في ظل الإنتاجية المنخفضة والمداخيل المتراخية أيضاً وهنا يكون من الضروري أن الحكومات العربية مطالبة بالمزيد من السياسات الاجتماعية التي تأخذ بالحسبان حجم الداخلين إلى سوق العمل بشكل مستمر.

أمّا في ما يتعلق بمؤشرات التعليم وبالرغم من اتساع قاعدة التعليم الإبتدائي في معظم الدول العربية (إلزاميته في سورية) وارتفاع مساهمته في جميع مراحل التعليم حيث تصل نسبته إلى 69% إلاَّ أنّ النسبة ما تلبث أن تتراجع كلّما تطورت مراحل التعليم لتصل في التعليم الجامعي إلى 27% في قَطَر ولبنان بينما تنخفض إلى 3% في جيبوتي، ذلك إنّ نسب التسرب من التعليم

الإبتدائي ترتفع لدرجة أنّ نسبة الذين يواصلون مراحل التعليم الأخرى لا تتجاوز 42% في سورية و32% في العراق. وبالرغم من انخفاض نسبة الأميّة في معظم الدول العربية إلاّ أنّ معرفة القراءة والكتابة التي تصل إلى 80% بالمتوسط في الدول العربية تعود لتنخفض إلى 19% في جيبوتي وترتفع إلى 67% في سورية ، في حين أنّ متوسط سنوات الدراسة (لفئة 25 سنة فأكثر) لا تتجاوز 5.1% في سورية ، و4,8 في الجزائر و1,5 في اليمن. وإذا كانت هذه الأرقام للذكور فقط فإن حال الإناث من متوسط الدراسة يرثى له، إذ لا تتجاوز النسبة 0,2,0,9,3,1 في نفس البلدان على التوالي، الأمر الذي يظهر ضآلة حضور المرأة في التحصيل التعليمي العالي وبالتالي حرمان نصف المجتمع تقريباً في معظم الدول العربية من مزية التحصيل العلمي، وأياً كانت الأسباب هنا (ذكورية المجتمع أم أبوية العائلة) فإن خسارة المجتمع العربي لطاقات هائلة سوف لن يتحملها مستقبلاً إذا علمنا أنّ مديونية العالم العربي الخارجية تتجاوز 170 مليار دولار، وحجم الفجوة الغذائية سيصل في عام 2000 إلى 30 مليار دولار[20]. وإذا كانت المجتمعات العربية تمثل أدنى نسبة في العالم بالنسبة لتعليم المرأة، فإن عملها ليس أفضل بكثير، إذ تعاني دول عربية كثيرة من انخفاض نسبة قوة العمل إلى مجموع السكان (26% في سورية، ليبيا 24%، لبنان 30%، الإمارات العربية المتحدة 50%، البحرين 45%) لتنخفض بعدها نسبة مساهمة المرأة في قوة

العمل إلى معدلات تكاد لا تذكر في بعض الدول العربية (15% في سورية، 13% في اليمن، 6% في العراق، 8% في عُمان، 7% في قطر، 4% في الجزائر). هذا التهميش لحضور المرأة في النشاط الاقتصادي يعود لأسباب كثيرة منها ما هو متعلق بطبيعة الأسرة ومعارضتها لعمل المرأة ومنها إلى معدلات البطالة المرتفعة وعدم وجود فرص عمل، أو عدم ملاءمة العمل لطبيعة المرأة.

إنَّ انخفاض نسبة قوة العمل من السكان وانخفاض مساهمة المرأة في قوة العمل يحيل العبء الإستهلاكي إلى أفراد قلّة لا يتجاوزون ثلث المجتمع في أحسن الأحوال فترتفع معدلات الإعالة لتصل إلى أكثر من أربعة أشخاص بينما لا تتجاوز 2,4% في الدول النامية، الأمر الذي يعوق تحقيق الأسرة لدورها في التربية والتنشئة الاجتماعية وتحديداً ذلك الدول المتعلق بالمرأة. فعلى الرغم من كلِّ صيغ التقدم التي حققتها المرأة عربياً وعلى مستويات إدارية وحقوقية وقانونية إلاَّ أن المستوى الاجتماعي لايزال يحيل المرأة إلى صيغ الاستلاب الاقتصادي، والاستلاب الجسدي، والاستلاب العقائدي[21]. وإذا كانت صيغ الاستلاب الاقتصادي لجهة غياب دورها الفاعل في العملية الإنتاجية ، فإن الاستلاب الجسدي يكمن في رفع قيمة الذكورة اجتماعياً وعدم إخضاع النشاط الجسدي للعقلنة، هذه الصيغ هي تجليات المجتمع الذي يحيل المرأة إلى المرتبة الأدنى، فيرزح تحت وطأة التخلف والجهل .

وفي ظلٍّ حالٍ كهذه، ينبغي مقاربة الإنجازات التي تحققت للمرأة في دول عربية كثيرة ليس في ظل كونها أهدافاً وطموحات نهائية لإدماج المرأة في الحياة العملية، بل كونها وسيلة أولية للوصول إلى القضية الأساسية وهي «المرأة - الإنسان» بغض النظر عن كونه ذكراً أم أنثى في إطار مجتمع ديمقراطي قادر على استيعاب كل الطاقات الفردية ورفع الإستفادة منها في ظل تراخي أداء الاقتصاد العربي على مشارف القرن الواحد والعشرين.

## 3 - 2: في الهوية والإنتماء واختراقات العولمة:

يتعرّض الإنتماء المواطني العربي - شأن العالمثالثي - لتراجع وإبطال في سياق تلك التدفقات الإعلامية (إذاعية وتلفزيونية) والإستهلاكية المحكومة بتقانة الإنتاج والإستهلاك الغربيّين. وحين تعجز الدولة العربية عن المساهمة في كسر احتكار تكنولوجيا الإتصال، لطرح مشروعها الثقافي الخاص بالحفاظ على ثقافتها وهويتها العربية ، تكون قد دفعت مواطنيها إلى الفوضى والاختراق وفقدان السيطرة، هذه الحالة من اختراقات العولمة أحادية الجانب، تعمل بشكل حثيث على تمزيق النسيج الاجتماعي داخل الدول المتلقية ، لتندفع تحت ثقل ذلك، ضحايا ليست قليلة، للبحث عن وعيها الخاص وذاتها المفَرْدَنَة، والتي لا تخلو غالباً من الخلاص الفردي والأنانية والنفعية، إن لم

يكن في اعتبار الفساد في السلوك والممارسة، ضرورة للدفاع عن البقاء، في سياق عدم التكافؤ الاجتماعي.

ويميل الكثير من الدارسين للعولمة إلى الإشارة إلى خطر التدفق الإعلامي الغربي، وتعريضه الهوية الثقافية العربية للخطر والإنحلال، إذ إن تكنولوجيا الإعلام والإتصال والثقافة التلفزيونية، والهيمنة على وسائل الإتصال الجماهيري، تعدّ احتكاراً للدول الغربية، وتحديداً بعض الدول الأوروبية وأمريكا، الأمر الذي يولد خللاً إعلامياً دولياً، حيث تنفرد أربع وكالات غربية (اثنتان أمريكيتان، واحدة بريطانية وأخرى فرنسية)[22] بالسيطرة على 80% من حجم التدفق الإعلامي العالمي .

وتبدو المهمة الرئيسة للإعلام الغربي وتحديداً الأمريكي، صياغة القيم بواسطة الإعلام وتعميمها لتمرير صورة القيم الأمريكية والغربية، وحتى دولاً غربية مثل فرنسا أبدت خشيتها من تعرض الأمن الثقافي الفرنسي لخطر الغزو الأمريكي، غير أنَّ الخطر الأكبر لكثافة المادة الإعلامية الغربية على صعيد المجتمع والأسرة العربية هو تراجع التأكيد على الخصائص الوطنية والقومية العربية والهوية العربية، وبالتالي هشاشة المتلقي للإعلام الغربي وانبهاره به وتقبله تحت غياب البديل الراسخ في الثقافة الإعلامية العربية. وفي الكثير من الحقائق العملية يكتشف المرء أن صيغ الانحراف والعنف في سلوك الأبناء والجيل الشاب، ليست نتاج مناخ تنموي واجتماعي فقط، بقدر ما هي

أيضاً نتاج التعامل المستمر مع محطات البث الفضائي المتنوعة والمتعددة ، فليس عبثاً أنّ الإعلام المصري راح مؤخراً يتحدث عن ظاهرة "البلطجة" المنتشرة في الشوارع والأحياء والمدارس، الأمر الذي يعيد إلى الأذهان تلك الأفلام الأمريكية والإيطالية التي تقدم «المافيا» وهي تحمي شوارع لوس أنجلوس من الداخلين، ولكنها تفرض رسوماً مقابل هذه الخدمة التي يتم جبايتها بالقوة والعنف وكلّ ذلك في ظل قانون خاص خارج القانون العام.

وأكثر ما يتجلّى أثر الثقافة الغربية الإستهلاكية والإعلام الغربي، على المرأة العربية تحديداً، حيث تتحول إلى تحفة جمالية تتحدد قيمتها بما تلبس وما تملك من علاقات نخبوية برجوازية، ولا يخرج الأمر عن إخضاعها لبيولوجيا الجسد ومفاتنه، وينفرد لبنان كبلد عربي بهذه القضية لدرجة تثير القلق، فالإعلام اللبناني يقدم نفسه الابن الشرعي للإعلام الغربي (الفرنسي تحديداً) وخصوصاً في البرامج المنوعة ومسابقات الجمال وعارضات الأزياء . فعندما تستطيع مؤسسة عالمية مثل Elite، لها مكاتب في أكثر من 70 بلداً في العالم وتنفرد بإعداد أشهر عارضات الأزياء في العالم وصناعة الأفلام والأزياء وتتعامل بمليارات الدولارات سنوياً، أن تقنع الإعلام اللبناني أن يقدم لها أجمل عارضات أزياء بمواصفات بيولوجية، ومقاييس جمالية فيزيائية، ألا تكون قد أخضعت المرأة هنا للإتّجار بالرقيق الأبيض ، طالما أنَّ الهدف هو الأزياء وأغلفة المجلات وملايين

الدولارات من جراء ذلك. وهل تقبل هذه المؤسسات التسويقية لصناعة المرأة أن تقدم المرأة كأم ومربية أجيال أو أفضل منتجة لهذا العام ؟ ويستمر الإعلام اللبناني في الوقوع ضحية ضآلة إنتاجه التلفزيوني فيقدم يومياً ومنذ سنوات المسلسلات المكسيكية والأرجنتينية المدبلجة، وبالرغم من أن المرء سيتوه طويلاً لو راح يبحث عن المتعة والفائدة المحقّقة هنا، إذ يدور الأمر دائماً حول قيم سطحية في لا زمان ولا مكان، لا تخضع لمنطق فتريح العقل من المحاكمة والتساؤل وتغرق المشاهد في لذة المشاهدة العابرة والسطحية، أمّا المرأة فتظل هنا إحدى اثنتين، فإمّا الدمية الجميلة لكنها الفقيرة وإمّا الأقل جمالاً لكنها الأكثر غنى ومكراً وقدرة على إيقاع الرجال والوقوع في حبهم ومالهم[23].

وقد تكون وقفة لبنان اليوم لمعالجة هذا الاضطراب الإعلامي وتخريب الذوق العام مدعاة للشعور بذلك الخطرالكامن في التلوث الفني والثقافي الذي يتعرض له المواطن العربي من تجاهل لثقافته وتربيته حين تمعن المحطات الإعلامية في تقديم المبتذل والرخيص له. ومع أنه من الثابت أن فساد الذوق العام، والعنف والإنحراف في سلوك الأفراد يظلّ نتاجاً داخلياً بالدرجة الأولى تولده سلوكات مجتمعية وقيم اجتماعية تقبل به، فليس مصادفة أن اليابان وألمانيا مثلاً هي من أكثر دول العالم شهرة للمتاجرة بالجسد، عبر (أفلام، مجلات ..) غير أنَّ معدلات الجريمة

والتعدي في اليابان تأتي الأدنى في العالم، في حين أن المسألة تأتي مغايرة حين يأتي الحديث عن الولايات المتحدة الأمريكية إذ تكثر الجريمة والتعدي في تلك الولايات التي تسمح بعرض مجلات الإباحة الجسدية في الأمكنة العامة، الأمر الذي يُظهر أنَّ التحصين الثقافي والقيم التربوية والجمالية هي الأساس في التعامل مع كل متغيرات الحياة، وليس مجرد نزعات الحداثة والتقليد للنمذجة الإستهلاكية الغربية، ومع أنَّ معرفة الآخر - العالم ضرورة تمليها طبيعة التطورات العالمية المتسارعة، غير أنَّ التمسك بالخصائص الوطنية وإخضاع ثقافة الآخر لمعايير الحماية الوطنية، تظل ضرورة حيوية ينبغي التمسك بها خشية الوقوع ضحية تداعيات العولمة الكونية ونسيان التأكيد على رفع سوية الإعلام العربي الذي يخدم الجماهير والقضايا العربية.

## 3 - 3: في الأداء المؤسّسي - التربوي والتعليمي:

تتكشَّف العلاقات القسرية بين مراكز العولمة وأطراف التلقي لمصدَّراتها، كما بين الأفراد والدولة الطرفية ذاتها، عن اضطراب يكاد يصل حدّ القطيعة وفقدان التواصل، فتفقد الدولة الطرفية السيطرة على مساحات كبيرة من الحشد الاجتماعي غير المندمج في مشروعها، بل الباحث عن مشروعه في ظلّ اقتصاد الظلّ، وشبكات الثقافة المصادرة، أو المسكوت عنها، إذ يلتقي جمهور العاطلين عن العمل، مع المهاجرين من الريف إلى المدينة، مع كل

أولئك المهمّشين العاجزين عن الفعل التنموي، في بوتقة البحث عن الإندماج الذي يجيء غالباً سالباً فهو خارج المجتمع الديمقراطي والمؤسسات المدنية، وشرعيته قد تحتاج العنف.

تشير الكثير من المؤشرات إلى تراجع أداة المؤسسات التربوية والتعليمية العربية في إعداد وتأهيل الجيل الشاب وتحصينه ثقافياً وتعليمياً، فقد أشار المجلس القومي المصري لتطوير المناهج التعليمية في أكثر من مرة إلى الإنحراف الفكري والسلوكي والتعليمي، والقطيعة بين الأهل والأبناء وغياب التنشئة وتوجيه الشباب، والتوسع الهائل في كمّ التعليم على حساب الكيف، وانخفاض سوية المعلمين الفكرية والتعليمية وضغط الحياة الاقتصادية عليهم وعلى الأسرة العربية وتنفرد مصر من بين الدول العربية في جرأة اعترافها بحجم المشكلة وعلانية طرحها وصورة إصلاحها وتجاوزها، إذ يتم الحديث عن عجز التعليم عن مواجهة العصر وكيفية إنقاذه قبل فوات الأوان[24]، في محاولة لجعل التعليم وسيلة تغيير مجتمعية ووقف نزيف العقول والطاقات العربية. كذلك جرى الحديث علانية على أن التعليم كارثة تهدد الأمن القومي المصري[25]، وضرورة الاستثمار في عقول البشر لمواجهة تحديات العصر. وفي دراسات أخرى يمكن الإستنتاج أنَّ الجامعات العربية من منظور القبور الحية[26] لم تستطع أن ترسي تقاليد البحث العلمي القادر على تطوير المجتمع العربي ومعالجة مشكلاته في ظل حالة اغتراب

بينهما، إذ تَغرَق الجامعات في التلقين والتجريد النظري وبذلك تفقد القدرة على تكوين أجيال تفهم عملية التعلّم فتعيد ما تعلمته لتحليل ظواهر ومشكلات مجتمعية. كذلك يدفع التراجع والتراخي في وعي المدارس العربية لدورها التعليمي إلى انتشار ظاهرة الدروس الخصوصية في أغلب الدول العربية، إذ ينقل المعلمون خبرتهم وواجباتهم المدرسية حيال الأجيال إلى الدروس خارج المدرسة، تلك المأجورة لتتحول هذه الظاهرة إلى جانب المعاهد والمراكز الخاصة إلى مدارس أهلية معترف بها اجتماعياً طالما أنَّ المدارس والجامعات تعجز عن القيام بدورها المطلوب معرفياً واجتماعياً. وفي دراسة أخرى حول ظاهرة الزواج العرفي، تبين أن أكثر من 20% من طلبة الجامعات في مصر عرفوا أو يعرفون الزواج العرفي. كذلك أنّ نسبة أخرى مماثلة تعاطت أو تتعاطى المخدرات. إن هذا الانحراف السلوكي والقيمي يمكن أن يشكل تربة خصبة ومناسبة للفعل السلب (من أتباع الشيطان، إلى بيوت الجن والأشباح ..). وبالرغم من محاولات دول عربية أخرى (مثل سورية) اختزال التعليم الجامعي النظري الذي لا ينسجم دائماً مع احتياجات السوق، إلى التعليم الفني المتوسط، إلاَّ أنّ توجيه مسارات المتعلمين قسراً، قد أشاع لدى الكثيرين منهم، خاصة الإناث حيث يتعذر إيجاد فرص عمل لخريجي المعاهد المتوسطة الفنية، أجواءً تراجيدية تترافق أحياناً مع العزوف عن استكمال التعليم . إنَّ مصادرة الرغبة في تحديد

مسارات المستقبل، فيه تجاهل للقدرات الفردية والذاتية وإطلاقها إلى متاهات البطالة والإنحراف والعطالة الاجتماعية ، إذ تشير دراسة حديثة لحجم البطالة الفعلية في سورية إلى أنها تصل حدود 17% من قوة العمل لعام 1966[27].

إنَّ المستوى التعليمي والتربوي الذي تقدمه المؤسسات التعليمية العربية يحتاج إلى تصعيد وتفعيل وارتقاء بقدرته على تكريس القيم التربوية والمجتمعية بحيث تستطيع أن تكوِّن زاداً مجتمعياً يُعتدّ به في التصدي للمشكلات الاجتماعية المطروحة باستمرار، وقد يكون من المفيد دراسة تجربة الدول الأوروبية ومعرفة ذلك الدور الذي لعبته ثقافة الشعوب الأوروبية (أخلاق، دين، عادات، معرفة اجتماعية) في صناعة نهضتها الاقتصادية، وقد يكون الألماني ماكس فيبر أحد أهم هؤلاء الذين راحوا يعيدون التطور الرأسمالي إلى نزعة دينية تبعث على العمل والجهد وجمع المال والزهد، غير أنّ فوكوياما في كتابه الأخير **الثقة** يُرجِع تقدم الدول المعاصرة إلى الأخلاق والفضائل الاجتماعية والروح الجماعية والثقة بين أفراد المجتمع. وبغض النظر عن النوايا الكامنة وراء تمييع الحدود الطبقية والفوارق الاجتماعية والتركيز على قيم مجتمعية عامة في محاولة للمواءمة الاجتماعية في النظام الرأسمالي (لدى فوكوياما ) غير أنه يظل من المؤكد أنَّ ذهنية الأفراد وقابليتهم الاجتماعية للعمل الجماعي تعدّ من القضايا التي أثبتِ تاريخياً أهميتها في صنع التنمية الاقتصادية.

## رابعاً: إرادة الحياة ووعي المستقبل:

في البحث عن الفاعلية التاريخية لأفراد وجماعات ودول الأطراف ، يحضر خطاب الحوار مع الآخ ، ولكن أيضاً خطاب منازعته وطنياً وإقليمياً، هذه الصيغ من الردّ على الكونية، تستلزم صياغة استراتيجية عمل مستقبلية تجيب على سؤال: ما العمل؟ فتضع في أولوياتها احتواء تحديات العولمة وكونية النظام الرأسمالي العالمي، سيّما وإنّ صيغ العمل العربي المشترك بكل مؤسساته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية تعاني من تعثر واضح مرده إلى فقدان صيغ الإلزام والقناعة والمصلحة بتطبيق ما يتفق عليه العرب في اجتماعاتهم ومؤتمراتهم. لكن المتفق عليه أن الدول العربية تسجل أدنى المؤشرات التنموية في العالم، سواء ما يتعلق بالعمر المتوقع للحياة (52 سنة) أو نسبة القوة العاملة (28%) أو درجة التحصيل التعليمي (متوسط سنوات الدراسة 2,8%) وأعلى معدل للنمو السكاني (2,3%). وأضعف نسبة تبادل تجاري بينها (8%).

ومبعث التشاؤم الذي تثيره هذه المعطيات، يعود إلى طبيعة العولمة الاقتصادية، إذ إنَّ قوة الأمم تقاس الآن ومستقبلاً بقوتها الاقتصادية وثروتها البشرية المؤهلة والمدربة، من هنا يكون سؤال المواجهة مع القرن المقبل هو سؤال يستنهض كلّ القدرات والطاقات العربية، إذ يكون من العبث ذلك الافتراض أن دولة واحدة ستستطيع مواجهة التكتلات الاقتصادية العالمية وحرية

التجارة العالمية، إذ يخطئ التصور أن مواجهة العولمة تكون بتقنين الأثير ومصادرة الشارات الإليكترونية بحيث لا تنتقل العدوى.

في سياق مواجهة العولمة ، يتجاوز الحضور كونه عربياً فقط، ليصبح إسلامياً، إذ إنَّ إعداد الأمة الإسلامية للقرن الحادي والعشرين يتطلب معرفة آثار التدفقات الرأسمالية في إطار مكاسب وخسائر العولمة[28] ، وقد يكون هذا مدخلاً صحيحاً - إن لم يفتقد للفعل والإلزام من قبل أطرافه . فالدول الأوروبية أقامت أسواراً حديدية من الحماية الجمركية ضد الصناعة البريطانية القوية أمام صناعاتها الناشئة ، لكنها كانت تبني اقتصادها وتُعدّه للمواجهة مستقبلاً، ولم تنطلق حرية التجارة العالمية فعلياً إلاَّ بعد منتصف هذا القرن، وبالرغم من أن الفكر البورجوازي الغربي الذي يدعو إلى «التخصيص» واقتصاد السوق، والإنضمام إلى منظمة التجارة العالمية وفقط في بلدان العالم الثالث، لايزال يطالب دولاً أوروبية متقدمة جداً بحماية صناعتها من خطر المنافسة الخارجية، ليس من الصناعات العالمثالثية الناشئة، بل الغربية أيضاً.

في ظلّ دروس كهذه حري بالعرب إطلاق قدراتهم وطاقاتهم التنافسية (أفراداً ومؤسسات) فيما بينهم، وإسقاط أنظمة الحماية الوطنية أمام صناعاتهم تدريجياً، بحيث تكتشف بعض الدول، التي ظلت لثلاثين سنة تحمي صناعتها ، كيف حرمت هذه

الصناعة من التطوير وأغرقت أسواقها بتلك الأسعار الاحتكارية، كيف حرمت هذه الصناعة من التطوير وأغرقت أسواقها بتلك الأسعار الاحتكارية لمنتجات رديئة وغير قابلة للمنافسة حتى عربياً، وفي تجربة الاتحاد الأوروبي، ومنظمة النافتا، ومنظمة الباسيفيك وآسيان، وكل التكتلات الإقليمية، مثالٌ للعرب كي يعيدوا إلى الوجود تلك الصيغ المتقدمة نظرياً (التي تعود إلى الستينات) والتي تبدأ بمنطقة التجارة الحرة ثم الاتحاد الجمركي وصولاً إلى السوق العربية المشتركة[29].

ومع أنَّ الحديث عن مستقبل الأسرة العربية في ظل العولمة، أوصلنا إلى الحديث عن صيغ العمل العربي المشترك، فإن ذلك لا يشكل تعارضاً من حيث المبدأ، فالأسرة نتاج اجتماعي، تمارس أدواراً وتؤدي وظائف في مناخات تنموية، وبذلك القدر من فاعلية وديمقراطية وأداء المؤشرات الاقتصادية تكون الأسرة العربية على الطريق الصحيح. وفي سياق تنموي وأُسرَوي تحضر هنا تجربة اليابان التربوية والتعليمية[30]، حيث يقترب طلاب المدارس الثانوية من القمة في أي تقييم دولي للتحصيل، كذلك يؤدي التلاميذ في اليابان من الواجبات المدرسية خمسة أضعاف نظرائهم في الولايات المتحدة الأمريكية، ولا يكون ذلك مفاجئاً إذا علمنا أن اليابان وألمانيا تأتيان في مقدمة دول العالم من حيث الإنفاق على البحوث والتطوير (ما يصل إلى 3% من ناتجهما المحلي الإجمالي). في سياق كهذا، فإن تطوير النظام التربوي والتعليمي العربي يستلزم العديد من المقترحات وأهمها:

**أولاً**: يكون منطقياً ونحن نشخّص الواقع التربوي والتعليمي في الدول العربية، أن نقترح مضاعفة وقت التعليم المدرسي، فلا يعقل أن أربع ساعات أو خمساً كافية يومياً لاستيعاب المناهج المقررة، إذ إن فكرة متابعة الواجبات المدرسية في المنزل تعاني من عدم قدرة الأسرة العربية على القيام بواجبها التربوي في ظلّ تآكل دخولها وانخفاض مستوياتها المعيشية، الأمر الذي يجعل المدرسة مطالبة بتكثيف دورها وحضورها الفاعل في حياة الجيل الشاب.

**ثانياً**: ولا تكتمل الملاحظة الأولى هنا بغير رفع سوية وإعداد المعلمين المتواصل، سيما وأن المناهج المدرسية وتطور العلوم وتنوعها لا يقف عند حدود تخرج المعلمين من الجامعة، الأمر الذي يقتضي مواصلة تدريب المعلمين وتأهيلهم لرفع مقدرتهم وتشخيصهم لظواهر ومتغيرات العصر، ولا يكتمل الأمر بغير رفع مداخيلهم أضعافاً مضاعفة فلا يلجأون إلى امتهان الدروس خارج المدارس ولا يمارسون أعمالاً أخرى، بحيث يفقدون مصداقيتهم كمربين أمام تلامذتهم.

**ثالثاً**: تعاني المقررات الدراسية من القِدم والتخلف في استيعابها لمشكلات ومتغيرات العصر، بحيث إنَّ مقررات مثل البيئة والمرأة والطاقة والتنمية وعلم الاجتماع والتربية والمعلوماتية ، ولو في حدود مبادئها الأولية، تفتقد إلى الحضور في معظم المدارس العربية.

**رابعاً**: وفي ظلّ الأزمات والمشكلات التي يعانيها الشباب وغير القابلة للسيطرة أسروياً في معظم الأحيان، يكون وجود مشرف متخصص (علم نفس، علم اجتماع) في كلّ وحدة تعليمية (مدرسة، معهد) أمراً ضرورياً، فتكون مهمته التعرف على قدرات التلاميذ المتنوعة وإطلاقها في الوجهات الملائمة لها، فلا يغرق التلاميذ كضحايا الإنحراف واللهو والفراغ.

**خامساً**: وبناءً على الملاحظة الأخيرة يجب توجيه التلاميذ والشباب لاستغلال كامل أوقات فراغهم، في النوادي والمراكز المتخصصة باهتماماتهم الرياضية والموسيقية والأدبية واللغات والمعلوماتية، ويكون من الأجدى تبعية هذه المراكز لمدارسهم ذاتها بحيث تتحول المدرسة أو المعهد إلى مركز للنشاط التعليمي والاجتماعي الترفيهي، الأمر الذي يجعلها أكثر حضوراً وتقبلاً في حياة التلاميذ.

**سادساً**: واستكمالاً لدور المؤسسات التعليمية يجب تفعيل الجامعات العربية بإزالة غربتها الأكاديمية عن واقع المشكلات الاجتماعية واحتياجات الأسواق، أمّا إطلاق هذه المهمة الصعبة جداً لمجابهة المشكلات التنموية فيولد افتراضات متعددة، أهمها:

**أولاً**: إنشاء مراكز بحوث وتطوير في كلّ جامعة أو معهد عالٍ، مهمة المركز وضع الحلول للمشكلات التي تقع في مجال تخصصه العلمي، وبناء على طلب القطاع الحكومي، أو القطاع الخاص، أو القطاع العائلي، الأمر الذي يفترض تمويل هذه المراكز

من الجهات المذكورة أعلاه، بحيث يصبح ملزَماً بتقديم خبرة باحثيه وطلابه لتطوير أوجه النشاط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي المتنوعة.

**ثانياً**: إنشاء جامعة مسائية، يتم فيها قبول حملة الشهادة الثانوية (أياً كان عام الحصول عليها) للحصول على الدراسات الجامعية والعليا (دبلوم، ماجستير، دكتوراه) وبمعزل عن السن، الأمر الذي يتيح إمكانية تأهيل قوة العمل ورفع الأداء الإداري والإنتاجي.

**ثالثاً**: ولا يكتمل كلّ هذا بدون إنجاز جملة الشروط والمناخات الإبداعية بحيث يجد الأساتذة فرصتهم البحثية والمادية بما يضمن كرامتهم ويوقف نزوحهم خارج بلدانهم؛ فالأحرى أن تستفيد بلدانهم من قدراتهم الإبداعية. ومع أنّ هذا الأمر لا يقلق الكثيرين من سَدَنَةِ التعليم العالي في معظم الدول العربية، غير أنّ حجم التحديات المقبلة، يفرض التفاتة وطنية تبتعد عن المزايا والمكاسب النفعية للإدارات الجامعية والتعليمية، فتولي العقول المهاجرة أو المهجَّرة ذلك الاهتمام المعنوي والمادي الذي يتفق والحاجة للإستفادة من كلّ طاقة فردية وإبداعية مهما كانت، في سياق كهذا يحضر يوشيموري[31] وهو يعتبر أن الإرادة الواعية تتضمن التقويم، التفكير، الإتفاق، والقرار، وبذلك يكون الفرد الياباني فرداً جمعياً، يعكس الغربي المُفرِدَن، أو العربي المتضخم ذاتوياً.

وعلى صعيد المرأة والعمل والأسرة، وتفعيلاً لدور الأسرة - المؤسسة الأولى في الرعاية والتنشئة الاجتماعية، ينبغي العمل على إدماج المرأة في الحياة الإنتاجية بشكل واقعي ومجتمعي بعيداً عن تقديرات الخطاب السياسي والنسائي الذي يبالغ في حجم الدور الذي تحتله المرأة اجتماعياً، في حين أنها لاتزال في أكثر المجتمعات العربية ضحية قوانين وقرارات لا تشارك هي في صياغتها مع أنها قد تتناول حياتها. وإذا كانت الأسرة العربية مطالبة بالحفاظ على قيم الوطن والكرامة والفضيلة، والإنتماء، فإنها تحتاج إلى مناخ اقتصادي اجتماعي يرتفع بمستواها المادي، من هنا يكون على الحكومات العربية أن تعيد النظر بالدخول الفردية المنخفضة جداً وغير القادرة على تحقيق ولاء الفرد لعمليته الإنتاجية أو مؤسسته الوطنية. والحكومات العربية مطالبة أكثر من أي وقت مضى بالفاعلية والحضور عبر أدواتها وسياساتها الاقتصادية العادلة في توزيع الدخل وتحقيق البرامج التنموية بإشراك الأفراد بصنعها وتحملهم مسؤولية فشلها ونجاحها، وتوسيع سوق العمل في ظلّ حجم الداخلين إليه بشكل متزايد ومستمر. إنّ تقليص حجم الإنفاق الحكومي الذي تنزع إليه معظم الدول العربية تحت وصايا وسياسات صندوق النقد الدولي، سيُغرق المجتمع في متاهات البطالة والفقر والجريمة وارتفاع الأسعار ومعدلات التضخم، الأمر الذي لا ينسجم إطلاقاً مع مواجهة تحديات العولمة الاقتصادية، ومواجهة تحديات العولمة

الإعلامية ليست مسؤولية الأسرة العربية فقط، بل مسؤولية الحكومات العربية التي تحتاج إلى سياسات إعلامية خلاّقة تحترم ثقافات الأفراد وانتماءاتهم فتحميهم من التلوث الإعلامي المحلي الهابط في مستواه ونوعيته، وترفع من رهافة حسهم العام وفق قيم الوطن والإنتماء وحب العمل واحترام الإنسان كقيمة إنسانية بغض النظر عن جنسه ومعتقده.

إنَّ المناخات التنموية الإنتاجية هي القادرة على احتواء الناس وإبداعاتهم، أمّا الاقتصاد الريعي - الإستهلاكي، فلا يقدم غير النزعات الإستهلاكية التي تخدم قيمه وثقافته، فكما أنَّ العولمة الرأسمالية ليست شراً محضاً، لكنها قد تنضوي على ذلك القدر الكبير من الشر في ظلّ انعدام الفاعلية التاريخية والقدرة على التقدم وفقاً لاحتياجات التطور التاريخي. إنَّ الحديث عن مستقبل الأسرة العربية في ظل العولمة، هذا المستقبل الذي يحتاج إلى استراتيجيات حكومية ومجتمعية فاعلة ترتفع بالإنسان كخيار مستقبلي، يعدّ الاستثمار فيه هو الضمانة الأساسية لمواجهة تحديات القرن القادم.

# المراجع

1) جيمس برنارد: موت التقدم، ورد في مارشال بيرمان ، **حداثة التخلف** (تجربة الحداثة) ترجمة فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1993، ص 37.

2) برتران بادي: **الدولة المستوردة** (تغريب النظام السياسي)، دار العالم الثالث، القاهرة، 1996، ص 6.

3) رتران بادي: المرجع نفسه.. ص 234.

4) لمزيد حول العولمة وتداعياتها عربياً انظر، طيب تيزيني في: العولمة، والمرأة، والمرأة العربية، **الاتحاد النسائي**، دمشق، العدد: 386، 1997، ص 34 - 35 كذلك نص الحوار في صحيفة **البعث** العدد 10414، ص 7، 1997 .

5) سمير أمين: **إمبراطورية الفوضى**، دار الفارابي، ترجمة سناء أبو شقراء، بيروت 1991، ص 5.

6) حلمي شعراوي: **حوارات سمير أمين** ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، دمشق 1994، ص 49.

7) طيب تيزني: صحيفة البعث... مرجع سابق، ص 7.

8) طيب تزيني: **العولمة والمرأة**، مرجع سابق.. ص 35.

9) سمير أمين: الأسبوع الثقافي الثالث لكلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة دمشق 30 آذار - 8 نيسان، دمشق 1996.

10) عصام الزعيم: حوار معه أجرته صحيفة **البعث**، العدد 10414، ص 10، دمشق 1997.

11) إسماعيل صبري عبدالله: «الكوكبة الرأسمالية العالمية في مرحلة ما بعد الإمبريالية»، **المستقبل العربي** 8/ 1997، ص 4.

12) للمزيد حول نشاط هذه الشركات يمكن مراجعة إسماعيل صبري عبدالله، المصدر نفسه ص 15.

13) نعوم تشومسكي: **الغزو يستمر**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1996، ص 110.

14) مطاع صفدي **نقد العقل الغربي** (الحداثة ما بعد الحداثة)، مركز الإنشاء القومي، بيروت 1990، ص 352.

15) فهمية شرف الدين: «الأسرة اللبنانية في عالم متغير»، **الفكر العربي** عدد 83، معهد الإنماء العربي، بيروت 199، ص 235.

16) عبدالقادر عرابي: «المرأة العربية بين التقليد والتجديد»، **المستقبل العربي** 1990/136 ص 56.

17) فهمية شرف الدين: **الأسرة العربية بين التقليد والتجديد**.. مرجع سابق، ص 238.

18) عبدالقادر عرابي: **المرأة العربية بين التقليد والتجديد**، مرجع سابق، ص 57.

19) مطاع صفدي: **نقد العقل الغربي**. مرجع سابق.. ص 325.

20) **الأهرام الاقتصادي**، «العولمة الاقتصادية والحقيقة العارية للإقتصاد العربي على مشارف القرن 21» عدد رقم 1508 تاريخ 1 ديسمبر 1997.

21) مصطفى حجازي: **سيكولوجية الإنسان المقهور**، طبعة خامسة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1989، ص 209.

22) راسم محمد الجمال: «التدفق الإعلامي من الشمال إلى الجنوب، الأبعاد والإشكاليات»، **عالم الفكر** 23 لعام 1994، الكويت - المجلس الوطني للثقافة - ص 151.

23) للمزيد حول هذه المسألة يمكن مراجعة نهوند عبدالقادر عيسى، «المرأة بين الإعلام المكتوب والإعلام المرئي - الحالة اللبنانية»، **المستقبل العربي** 193 لعام 1995، ص 111.

24) **الأهرام الاقتصادية**: العدد 1198/ تاريخ 30 ديسمبر 1991، ص 38 - 3.

25) **الأهرام الاقتصادي** العدد 1211/ تاريخ 30 مارس 1992، ص 8 - 10.

26) عدنان مصطفى: «مسألة الجامعات العربية: منظور القبور الحية»، **عالم الفكر** عدد 24 لعام 1995، ص 15 وما بعدها .

27) حسين مرهج العماش: شبكة الحماية الاجتماعية، **الحياة**، عدد 12207 ، 9 كانون أول لعام 1997، ص 11.

28) أوراق الندوة السنوية الثامنة للبنك الإسلامي للتنمية، دمشق، 25 نوفمبر 1997.

29) للمزيد حول أهمية العمل الاقتصادي العربي المشترك والردّ على تداعيات العولمة،

انظر: دعوات السوق الشرق أوسطية وأبعادها الاقتصادية على المنطقة العربية (وبخاصة سورية ولبنان) ندوة اقتصادية بين كليتي الاقتصاد في جامعة دمشق والعلوم الاقتصادية وإدارة الأعمال في الجامعة اللبنانية (بيروت 22 - 1997/5/23) .

30) للمزيد انظر ليستر ثارو «الصراع على القمة»، **عالم المعرفة**، الكويت 1995، ص 299.

31) ماسارو يوشموري : **طريقة إدارة المؤسسات اليابانية**، ترجمة محمد مرعي ، دار البشائر، دمشق، 1995، ص 16.

* * *

# فوزي كريم وشعرية الاحتمالات

## قراءة في قصيدة الغارب

فـــلاح رحيـــم

لا مفر لقارئ الشاعر العراقي البارز فوزي كريم من جمع منظورين عند قراءة شعره يمثلان طرفي معادلة صعبة هي التاريخ وجماليات الفن. فالشاعر، بحكم تجربته الخاصة كعراقي مغترب في أوربا، محكوم باستحضار لحظته التاريخية المعقدة الزاخرة بالأحداث الدرامية. لكن خضوعه لهذا الشرط التاريخي لا ينسيه لحظة البدء التي قذفت به إلى عالم الشعر: تلك اللحظة الستينية العراقية التي فهمت الشعر ميداناً للتجريب الفني ونشاط المخيلة اللغوية.

انتماء فوزي كريم إلى فهمين متمايزين لطبيعة التجربة الشعرية، بل وحتى متناقضين في كثير من الأحيان، لا يسمح له بتقديم نفسه كشاعر ملتزم منغمس كلياً في التاريخ، كما أنه لا يسمح له في الوقت ذاته بالانقطاع إلى ماء الشعر الصافي والإمكانات الترميزية الثرة للنظام اللغوي (على طريقة الرمزيين المبكرين). قد يجادل البعض بأن لا تناقض بين المنظورين، وأن الشاعر بحكم مهنته يحوّل المادة التاريخية الخام إلى أشكال فنية صافية، لكن هذا الفهم لا ينطبق على وعي فوزي كريم وكثير من أفراد جيله للشعر. التاريخ بالنسبة لهم نقيض الشعر وقوة تسحبهم بعيداً عن أفراحه الشكلية وخيالاته. وما يسجل لهم أن

هذا الفهم لا يعني التخلي عن أي من الطرفين. موقع فوزي كريم الوسط أنموذج على ضمير حي يحاول في آن واحد تحقيق حضور فاعل في التاريخ والفن على حد سواء. ولا أبالغ إذا قلت بأن هذه الثنائية تمثل أحد أهم المفاتيح لقراءة شعر فوزي كريم، كما أنها مصدر قوة لهذا الشعر لأنها تؤسس فضاءً حيوياً تتنازع فيه الواقعة مع تمثيلها الاستعاري الذي ينفلت منها في كثير من الأحيان ليحقق استقلاليته الشعرية اللامرجعية، ويبقى رغم ذلك مشدوداً إلى واقعته التاريخية يحاورها وينهل منها. وهي قوة تصدر عن كون هذا الموقع وسيلة يتخلص بها الشاعر من نبرة الثقة المطلقة التي وسمت الكثير من الشعر الملتزم وأبطلته في كثير من الحالات. كما أن هذا الموقع ينفي عن شعره نشوة الشعر الصافي الذي يلغي المرجع ويضيع في سماء من الاستعارات المتداخلة المبهرة.

تحاول هذه القراءة استكشاف نظرة الشاعر إلى موقعه الحائر هذا، والعذاب الذي ينضح من كثير من قصائده بسبب وعيه الحاد بازدواجية المرصد الذي اختاره لصياغة تجربته الشعرية. فإذا كان بوسع القراءة مواساة الشاعر فإن قراءتي هذه مهداة إلى عذاب فوزي كريم الذي يقوم مثالاً على وعي صادق لا يقبل التفريط بركن من أركان التجربة الشعرية حتى مقابل نشوة اليقين. وإذا كان بوسع القراءة أن تكون كشفاً للحالات التي تقرر مسار الشاعر العام، وبالتالي عوناً للقارئ على سبر أغواره في سياق

ناطق، فإنها مهداة إلى قارئ فوزي كريم الذي لابد وأن تحيّره هذه المفارقة الإبداعية التي غالباً ما تكون مؤلمة. وقد اخترت الحفر والتحديق في قصيدة قصيرة من ديوان فوزي كريم «قصائد من جزيرة مهجورة» الصادر عام 1995 هي «الغارب» التي تختزل الكثير مما ذكرت، وقد كتبها الشاعر عام 1993(*):

**الغارب**

**سيكون لنا، يوماً، أحفادْ**

**يَرثون مَلامحنا.**

**ويكون رواة، يقتسمون مآثرنا.**

**وبقايا عفَنٍ وسَمادْ.**

**وستُنصب شاهدةٌ،**

**وسيكتب شعراءُ ذكرانا فيها. من يدري؟!**

**قد ندخلُ مرآة التاريخ!**

**يحيط بنا عَسَسُ الخلفاء، فيهترئُ قَفانا**

**من فَرطِ الجَلْدِ، ونُصبحُ غلمانا**

**للملك العادلِ. من يدري؟**

**قد نخْفقُ فوق بحار الليلِ قراصنةً،**

**قطاعَ طريقٍ في الأدغالْ،**

**أو نلطو فئرانا**

**في حفرِ النسيانِ الرطبة!**

**لكني أتوهمكَ، على دراّجتك، طليقاً.**

**جسداً منفلتَ الأردانْ**

**في الريح.**

**حليق الشعر، بثوب مُهْترئٍ**

**طفلاً، يتزاحم هو والصمت**

**كي تدخلَ قرصَ الشمسِ.**

الغريب أن هذه القصيدة المشغولة حد النخاع بالحاضر وباللحظة التاريخية الراهنة، والمنبثقة من إحساس مكثف بمأساوية التجربة القائمة هنا والآن، تحتال بكل المتاح من الوسائل لكي تفلت من قبضة الراهن. إنها تسعى وتشير إلى عدة اتجاهات رغم قصرها. وهذه الاتجاهات هي:

1 - المستقبل كما يتمناه الشاعر.

2 - المستقبل كما لا يتمناه الشاعر ويخشاه، وينقسم إلى:

أ. تشويه التاريخ.

ب. التهميش.

3 - المخيلة التي تؤدي إلى الغياب والذوبان.

في المقطع الأول تلعب سين الاستقبال دوراً محورياً في فتح بوابة المستقبل. والنبرة تذكّر دون شك بثقة الثوريين العرب بجدوى نضالهم من أجل مستقبل أفضل: «سيكون لنا يوماً...». ثم يسرد الشاعر رموز التفاؤل بالمستقبل: إنهم الأحفاد الذين ستكون حياتهم، رغم أنهم يرثون ملامحنا، أفضل من حياتنا. والمواساة التي يجدها الشاعر - وهو هنا متماهي مع الثوري المتفائل - تتمثل في اشتراك الملامح الذي يعطي إحساساً قوياً بالاستمرارية ويخفف من إحساس الشاعر بالفقدان. كما تتمثل هذه الاستمرارية في وجود رواة يسجّلون «مآثر» هذا الجيل المعذب ويفخرون بها «يقتسمونها». ولنلاحظ هنا أن نبرة الثوري المتفائل بيّنة بجلاء في كلمة «مآثرنا»؛ أي أن ما يحدث اليوم ليس انسحاقاً مذلاً (كما قد توحي قصيدة فوزي كريم نفسه «الجرذ» المنشورة في نفس الديوان، وفيها يستعير الشاعر قناع جرذ هامشي مفزوع وينهيها بقوله «أخفي وجهي بقناع الجرذ المبلول/ وأصيئ «أنا...»). ما يحدث اليوم مأثرة يجترحها هذا الجيل وسيوجد من الرواة من يفخر بها مستقبلاً. فضلاً عن الأحفاد والرواة هنالك رمز ثالث للتفاؤل بالمستقبل، وهو أكثر دلالة لأنه يجسد بعث الدلالة الإيجابية من دال سلبي: سيكون ثمة في المستقبل «بقايا عفن وسماد». لفظة «عفن» إشارة إلى الحاضر الذي يحاول الشاعر التملص من قبضته القاسية. ووسيلته إلى تغييب مرجعية العفن كرمز سلبي تتمثل في ربطه بلفظة

«سماد» التي تحوله إلى عنصر نماء وخصب. عفن الحاضر إذن هو سماد المستقبل، وهكذا كله ينتمي إلى حقل دلالي ارتبط على الدوام بالفكر الثوري العربي. يردف الشاعر هذه الرموز الإيجابية بالشاهدة التي ستقوم على قبور معذبي هذا الجيل والقصائد التي ستخلد ذكراه.

لكن المقطع الثاني يوقف التوغل أكثر في هذا المنفذ الواثق. يمكن للشاعر الملتزم هنا الاستمرار في وضع موازيات لهذا المقطع السيني (نسبة إلى سين الاستقبال التي تتكرر ثلاث مرات خلاله، وتكون مضمرة في المرة الرابعة «ويكون رواة...») تؤكد على نفس النبر الواثقة من منطق التاريخ، وهي نبرة تستند دائماً على فكرة «التقدم». يفاجئنا الشاعر في نهاية المقطع بسؤال يجعلنا نعيد النظر فيما قيل. إنه يسأل في لا أدرية واضحة «من يدري؟!»، إذن لم يعد ما سبق كونه حلم أعقبه رجاء بأن يتحقق. وما يحيّر القارئ مقدار ما يحتوي هذا التطلع الواثق إلى المستقبل في تهكم. هل يكون مشروعاً اعتماد المقاطع اليائسة اللاحقة للحكم بأن نبرة الشاعر في هذا المقطع المتفائل تهكمية، وأن لسطح النص المشرق مستواه القاتم الباطن، كما في الخطاب التهكمي عموماً؟ ما يجعل الإجابة القاطعة على هذا السؤال صعبة أن الشاعر يشارف هنا تخوم التهكم، لكن حاجته إلى الأمل تمنعه من السخرية المباشرة البيّنة.

التوقف عند تخوم التهكم دون التورط فيه يخفى خلفه

مرارة طاغية ويأساً من منطق التاريخ. وهذا هو ما يدفع الشاعر إلى أن يخلع قناع الثوري المتفائل في المقطع الثاني ويدخل «مرآة التاريخ»، التي تتشوه عليها كل الصور. وكلمة «مرآة» هنا بالغة الدلالة، فلو كانت العبارة «ندخل التاريخ» لغاب عنا وعي الشاعر بأن التاريخ مرآة وليس أصل، ومرارة الشاعر ناجمة عن ضياع الأصل. في هذا المقطع يرتدي الشاعر قناع الرجل المتشكك المفزوع الذي لا يثق بعدالـ: ما يظهر على مرايا التاريخ من تشويهات مقصودة. أبناء هذا الجيل المعذّب النبيل يمكن أن يدخلوا التاريخ يحيط بهم عسس الخلفاء ويضربونهم حتى يهترئ قفاهم من فرط الضرب. يمكن إذن أن يدخلوا سجلات التاريخ مجرمين أو قطاع طرق. والشاعر يختار مفردات عربية قديمة محمّلة بشحنة تاريخية تراثية مثل «عسس». كما أنه يستحضر الخلفاء بدلاً من الإشارة إلى الحاضر - رؤساء الدول - لكي يؤكد بأن ما يخشاه مستقبلاً قد وقع في الماضي بالفعل وأن ليأسه من مرايا التاريخ ما يبرره. ولكي يعبر عن إحساسه المكثف بالمرارة يسوق صورة هذا الجيل وقد تحوّل أبناؤه إلى عبيد «للحاكم العادل». هنا يظهر التهكم كاملاً في صفة «عادل»، وليس من شك بأن الشاعر قد ارتدى في هذا المقطع قناعاً يطغى على ملامحه التهكم. يعقب هذه العبارة المتهكمة تكرار للسؤال الذي ختم المقطع الأول «من يدري؟». لكنه تكرار مشحون بتجديد في الدلالة، فبينما صاحبت الاستفسار الأول معان إيجابية أهمها

الرجاء والأمل في المستقبل، نجد الاستفسار نفسه وقد أحاطت به في نهاية هذا المقطع معان سلبية أهمها الشك والريبة وعدم الثقة. ولابد أن الاستفسارين يتبادلان التأثير دلالياً ويجعلان التهكم الحائر نسغاً مراً ينتظم القصيدة بأكملها.

يقدم المقطع الثالث احتمالاً آخر يتملص عبره الشاعر من حاضره ليستشرف المستقبل. ولا نجد هذه المرة سوى التهميش التام والنسيان. لن يكون بانتظار هذا الجيل أحفاد يحملون ملامحه ولا خلفاء يجلدونه حتى يهترئ قفاه، بل ستكون أمامه حالة ضياع دائم. أما الصور الدالة على هذا الاحتمال فتتمثل في أقنعة القراصنة الذين يجوبون البحار على غير هدى (ولنلاحظ هنا دقة الشاعر وهو يصف حركة القرصان فوق بحار الليل بالخفقان، فكأنه يشير إلى خفقان قلوبهم في رحلة تيه ليلية). ثم هنالك أقنعة قطاع الطرق في الأدغال، وهم من يحتل الهامش على الدوام، ولا يظهر على مرآة التاريخ التي ذكرها الشاعر. أما أوضح تمثيلات التهميش فهي لجوء هذا الجيل إلى حفر النسيان الرطبة مع الفئران.

هكذا إذن يقلّب الشاعر وجوه المستقبل من موقعه الإشكالي في الحاضر، ولا يجد فيها إلا احتمالات ليس بينها ما يستدعي ثقته المطلقة واطمئنانه. إنه متورط في مرايا التاريخ التي تعجز عن عكس صورة كاملة لهمومه أو إشباع رغبته في اليقين. لذلك نجد أن المقطع الأخير من القصيدة يبدأ بكلمة «لكن» الدالة على

الاعتراض. إنها إشارة الخروج من احتمالات المستقبل المبنية على قاعدة الحاضر لتشكيل صورة التاريخ، وهو الخروج الذي يشاء الشاعر أن يجرّب به إلغاء التاريخ. ويتجسد هذا الإلغاء في صورة مأخوذة من طفولة الشاعر (ولا شك في أنه يخاطب نفسه بكلمة «أتوهمك»).

إن مما لا يتناسب مع الموقع المتهكم الذي تورط فيه الشاعر رغم كل محاولاته الفكاك منه أن يقول هنا «أتخيلك» فالوهم كلمة تحيط بها معان سلبية إذا ما قيست بالشحنة الإيجابية للتخييل. لكن الشاعر رغم معرفته بأن ما يرسمه محض وهم يمضي في قصيدته ليرسم لنا طفلاً على دراجته طليقاً، ولابد أن هذه الضربة الرشيقة من فرشاة الشاعر كافية لاستدعاء مماثلاتها في حياة القراء. لكن ما يستوقفني في هذا المقطع تقديمه الطفل بصفته «جسداً منفلت الأردان/ في الريح». هنالك استعارة متخفية دالة هنا، فالجسد يشبّه هنا بثوب منفلت الأردان، والشاعر يتجنب القول بأن ثياب الطفل هي المنفلتة الأردان ليركّز إحساس القارئ بنشوة الطفل الحسية وهو ينطلق على دراجته في الريح. ولا أستطيع هنا إلا أن أدس ملاحظة شخصية ربما لا تروق لدعاة نفي الذات عن القراءة، فقد سبق لي في بداية السبعينات عندما كان فوزي كريم في بغداد، وكنت قد بدأت أقرأ بعض كتاباته الشيقة، أن رأيته ذات مرة يأتي إلى مقهى البرلمان في شاعر الرشيد على دراجة هوائية حاملاً أحد كتب طه حسين. لقد

أوحت لي تلك اللقطة السريعة بالميل إلى البساطة والتقشف والسعي إلى حياة الشاعر التي تمتاز بالتواضع والابتعاد عن الأبهة. في هذا المقطع يركز الشاعر على بساطة الطفل على دراجته، فهو حليق الشعر ومهترئ الثوب، لكنه يشعر دون شك بنشوة غامرة إذ جسده منفلت الأردان في الريح.

هذه الصورة، التي «يتوهمها» الشاعر وقد خرج من التاريخ ومراياه، تتصل بعلاقة ضدية مع سابقاتها الثلاث، فبدلاً من طفولة الأحفاد التي تؤجل الحاضر وتلغي معناه نجد هنا طفولة الشاعر نفسه التي تنتشي بحاضرها المتحرر الطليق. وبدلاً من الجسد الذي يهترئ قفاه من فرط الجلد على يد العسس نجد جسد الشاعر منتشياً منفلت الأردان. وبدلاً من ضياع القراصنة فوق بحار الليل وحياة قطاع الطرق السائبة هنالك في هذا المقطع ضياع لذيذ يميز عالم الطفولة وتبلوره صورة الانطلاق على دراجة هوائية. إن عالم الوهم أجمل دون شك، والشاعر يحاول أن يبث إشارة سريعة إلى أن هذا هو عالمه هو بالذات، فهو يجعل الصبي يزاحم الصمت كما يزاحمه كل شاعر بالكلمات. الصمت مطب يخشاه الشاعر رغم سهولته، وحرب مع الصمت هي التي تدفعه إلى كتابة هذه القصيدة التي تشكّل أمامنا معالم تجربة فنية وحياتية زاخرة، رغم أنها لا تقطع بحل جاهز. أما آخر أبيات القصيدة فيشير دون شك إلى حقيقة أن وهم الشاعر مطعون في مقتل، فليس أمام الطفل السعيد على دراجته من مسار مفتوح

سوى الدخول في قرص الشمس والانمحاء. هذه الصورة النابضة السعيدة التي يرسمها الشاعر بعناية، مطروحة في إطار التهكم الذي يحكم كل القصيدة ويحرّك في القارئ إحساساً مكثفاً بحيرة الشاعر إزاء حاضره. لكن المقطع الأخير (في تناظر مع المقطع الأول) يمس تخوم التهكم دون أن يدخلها. رغم إدراك الشاعر لبهاء الصورة فإنه يعلم أنها محض وهم، وأنها لن تقود إلا إلى الزوال.

أود أن أتطرق في الختام إلى عنوان القصيدة التي قد يبدو للوهلة الأولى مثيراً للتساؤل. قد يكون «الغارب» هو الطفل حين يدخل قرص الشمس، وغروبه يأتي بعد حركة نابضة بالضوء والحيوية. الطفل «يدخل قرص الشمس» لكن القارئ لا يستطيع أن يستنتج من هذا الدخول أن الطفل سيحقق سطوعاً... مع الشمس، لأن عنوان القصيدة يرسم لها أفق قراءة لا يسمح بفهم هذا الدخول إلا على أنه بداية غروب للطفل مع الشمس، ومعهما يغرب الشاعر الذي تماهى دون شك مع لحظته الباهرة. الغارب إذن هو الشاعر. والقصيدة التي تبدأ بالتاريخ وتنتهي بعالم التزاحم مع الصمت عبر الانعتاق والكلمة تقودنا إلى المعادلة الصعبة التي يتمحور حولها معظم شعر فوزي كريم: ورطة التاريخ وصفاء الفن. وإدراكه لصعوبة المعادلة يجعله ينهي القصيدة بالغروب دون أن يأتي على ذكره صراحة. فإذا تمادى القارئ في النظر المستقبلي اكتشف أن دخول الطفل في قرص الشمس سيكون

دخولاً في دورة الحياة المتكررة، فرغم الغروب الذي ينتظره هنالك شروق وفسحة للأمل. القصيدة إذن لا ترجّح حتى في أقصى درجات مرارتها وشكها احتمالاً واحداً بعينه؛ كل الاحتمالات مفتوحة بدءاً بانتصار العدالة وانتهاء بالظلم والضياع. وحتى عندما يهرب الشاعر إلى الوهم يبقى انفتاح الاحتمالات قائماً بدءاً من لحظة الانعتاق الطفولي وحتى دخول قرص الشمس والغروب الذي لابد وأن يعقبه شروق. هكذا إذن يرى الشاعر اللوحة أمامه: زاخرة بالاحتمالات والألم والعشوائية، وليس في متناوله ليقوى على مواجهتها إلا سلاح التهكم الذي يحاول جاهداً الاستغناء عنه وعدم الانصياع لسلبيته.

سأطلق على هذه اللحظة الحية التي تناولتها بإسهاب عبر قصيدة قصيرة شعرية الاحتمالات التي تحكم نتاج فوزي كريم. فالرجل يدرك كل الاحتمالات ولا يرضى لنفسه التفاؤل الساذج في تغليب أحدها. قسوة التجربة التاريخية الحديثة للعربي والعراقي تحديداً تجعله أوسع أفقاً وتقرّبه كثيراً من مفاهيم ما بعد الحداثة. في غياب السرديات الكبرى تتساوى كل الاحتمالات وينبض قلب الشاعر بقوة قلقاً وتشوفاً إلى مركز صلب. في ضوء هذا المفهوم أجد أن عنوان القصيدة يحتمل تأويلاً آخر. فالغارب في اللغة هو المنطقة بين السنام والعنق عند البعير، ويقال ترك له الحبل على الغارب أي وضع الحبل على هذه المنطقة لينطلق البعير حيث شاء دون إحجام. وبهذا المعنى فإن الشاعر في مواجهة

# الهوامش

*) اعتمدت نص القصيدة الوارد في كتاب «قصائد مختارة [1966 - 1995]» لفوزي كريم الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1995.

* * *

# "شيزفرينيا الشعر الحداثي"

## الرؤيا الإنفصامية؛ أنموذجاً

**مشتاق عباس معن**

## ديباجة:

تستند إنتاجية الإبداع بعامة والشعر منه بخاصة، إلى ركنين أساسين تُنسَج بوساطتهما الرسالة الإبداعية وهما: أدوات التواصل - كالألفاظ في الشعر وغيره من الإبداعات الكتابية -، وبنية الإيحاء التي تشع من خلال النص المُبَثّ، وأنتج هذان الركنان حقلين معرفيين يتفرعان عن المنظومة النقدية المتشعبة، إذ أنتج أول الركنين حقل «اللغة الشعرية؛ وما يستتبعها من آليات النسج وتقنيات الهيكلة النصية»، في حين أنتج ثانيهما حقل «الدلالة؛ وما يستتبعها من التشكيلات الصورية والرؤى الإبداعية».

وتدخل مقاربتنا النقدية هذه ضمن «حقل الدلالة» وبخاصة تشكيل الرؤى الإبداعية منه، إذ أجرينا ممارسة إحصائية لمجمل الرسائل الإبداعية، وحاولنا فكّ شفراتها ليتسنى لنا جس الرؤى التي ينزع المبدعون إلى تأسيسها في نصوصهم وإيصالها إلى مدركات المتلقين على شكل نصٍّ مُوحٍ. فوجدنا تردد تشكيل رؤيوي في أكثر النصوص الحداثية بنحو متفاوت، يقوى ضوؤه تارة وتارة يخبو، لكنه هيمن على مجمل الأشكال الشعرية المشكِّلة لمتننا الأدبي: «العمودي، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر». فآلينا جمعه في مقاربة نقدية تجسدت بهذه الوريقات.

## أولاً: محور المقاربة:

تفنّن المبدعون المحدثون في صوغ الرؤى وتوظيف أدوات المقول الشعري - من ألفاظ ومعانٍ - لخدمة النص، والوصول به إلى رؤيا مركزية يمكن عدّها البؤرة الدلالية التي تمنح النص «الدينامية/ الحركية»، لنا أن نسمها بـ «التيه وسط الذات [انفصام الشخصية]، إذ تجد الشاعر لا يؤمن باستقراره وسط جسده، ويتساءل عن حامل ذاته أهو هو؟! أم غيره؟!، اصطلحنا عليها بـ «الرؤيا الانفصامية».

وأخذت هذه البؤرة الدلالية تنفث وحيها في أقلام مبدعيها سواء أكتبوا بالعمودي أم بقصيدة التفعيلة أم بقصيدة النثر، وفيما يلي ذكره ثلاثة نصوص ذات أشكالٍ ثلاثة تفرز لنا هذه الرؤيا:

1: عبدالله البردوني وقصيدته «ليلة فارس الغبار» ويقول فيها:

«... أنسى تفاصيلي، كبدْءِ روايةٍ قبل البداية، ينتهي أبطالي
وأعود، قدّامي ورائي جبهتي نعلي وساقي، في مكانِ قذالي
... هل كنتُ؛ أين أنا؟ أفتش لم أجدْ شخصي الجديد، ولا كياني البالي
من أين يا جدرانُ جئت؟ خلالها أمشي، وأرجلها تجوس خلالي
كان الطريق بلا يدين، يقول لي خَلَطَتْ يميني، حكمتي بشمالي
لا دربَ غيري، منتهاي كأولي أنوي السؤال، يَردُّ قبل سؤالي»[1].

إذ تنتسب هذه القصيدة إلى تشكيلات النص العمودي:

«الكلاسي في ولادته لا في مضمونه»، وبتتبع تقنيات الهندسة التصويرية فيه نجدها مبنية أساساً على «التيه وسط الذات» والانفصال الحاصل بينه وبين شخصيته.

إذ يمهّد لنا ولادة تلك الرؤيا الانفصالية بذكر المسوّغات الأولى التي ترتكز على «مبدأ النسيان»: [أنسى تفاصيلي...]، فيشرع بعدها بإعادة تشكيل خارطة جسده أو الفضاء المكاني والزماني الذي يعيش فيه وفقاً لبوصلة جديدة أثّثها فيه «مبدأ النسيان».

2: أدونيس وقصيدة «الوقت» ويقول فيها:

**«... جسدي يفلت من سيطرتي**

**فالشخص أكثر من شخص، والطريق لم تعدّ طريقاً، والتاريخ**

**يقود إلى الهاوية:**

**ما الذي يفصل عن نفسي نفسي؟**

**ما الذي ينقصني؟**

**أأنا مفترق**

**وطريقي لم تعد، في لحظة الكشف، طريقي؟**

**أأنا أكثر من شخص، وتاريخي مهواي، وميعادي حريقي؟»**[2].

تتحدّد هوية هذا النص بانتسابه إلى متن قصيدة التفعيلة التي أسستْ في أدبنا العربي قبل منتصف القرن المنصرم بقليل على يد السَّياب ونازك الملائكة.

ويجسّ هيكلية النص الدلالية المستوحاة من خلال تقنية نسجه الصوري، نفقه هيمنة الرؤيا الانفصامية على هذا المقطع المقتطع من قصيدة «الوقت» الطويلة، غير أن الشاعر لا يؤسسها على «مبدأ النسيان» كنظيره «البردوني» بل أسسها على [مبدأ التمرّد] المفضي إلى التأزّم النفسي بحيث يودي بالتشتّت. فـ«جسده يفلت من سيطرته» ليرسم من خلاله تفرعات الذات المنشطرة على نفسها، لتبصر حاويها في نهاية المطاف [أكثر من شخص].

3: يوسف الخال وإحدى نصوصه التي يقول فيها:

**«وكما أن نهايتك لا تنتهي...**

**فكذلك بدايتك لا تبدأ**

**كنت قبل أنْ تكون**

**لأنّك الشيء وضدّه..**

**تتناسل بلا انقطاع في الفصول المواتية...»**[3].

يرجع أثيل هذا النص إلى كتابات النثريين الذين بدؤوا يخطون خطاهم في أدبنا منذ وقت ليس بالقريب، إذ تقارب ولادة قصيدة النثر قصيدة التفعيلة، لكنها لم تنلْ الحبوة الإبداعية من لدن المرسلين إلاّ بعد مضي وقت طويل على انفتاقها الأول.

إذ ينثّ هذا النص الرؤيا الانفصامية بنحو إيحائي غير ملموس، إلاّ في بعض عباراته كقوله «كنت قبل أن تكون.../

لأنّك الشيء وضده»، إذ توزع هاتان العبارتان إيحاءات الانفصامية في النص. ليكونا البؤرة النافثة لهذه الرؤيا في دهاليز النص.

## ثانياً: جذور الإبداع:

لكل خَلَف سَلَف ينهلون منه الخام، ليحيلوه إلى إبداع جديد، وانطلاقاً من هذا المرتكز لابد من وجود منهل لهذه الرؤيا الحداثية المتفاقمة، ولو سبرنا الغور في إيحاءات السابقين على هذه المرحلة، لوجدنا جذراً لا ينفكّ أنْ يستحيل أصلاً لها، مفاده: «الاغتراب».

إذ تتجاذب هذه الرؤيا - بمضامينها وأطرافها - مضامين وأطراف الرؤيا الانفصامية، لكن الأولى أوسع من الثانية، فـ «الشاعر المُغْتَرِب»؛ يحس بانسلاخه عن أبناء جلدته - وطنه، أهله، أصحابه... -.

أما «الشاعر المُنْفَصِم» فيحس بانشطاره عن ذاته وتشظيه، إذن فالوجهة العلائقية بين «الرؤيا الاغترابية والرؤيا الانفصامية»: [تقارن عامٍ بخاصّ].

## ثالثاً: منبع الرؤيا الانفصامية:

أضحت مقولة «المرجعية» من المقولات المهيمنة على

النظريات النقدية وتطبيقاتها في تحليل النصوص، ولعل «نظرية التناص» التي أسستها «جوليا كرستيفا» من أهمّ تفرعات المنظومة النقدية الحديثة التي استندت إلى هذه المقولة في تشكيل بنودها النقدية.

ولما انتسبت مقاربتنا هذه إلى حقل «المنظومة النقدية» أحتيج إلى السَّبر في أثيل خلفيات هذه الرؤيا للتعرف عن كَثَب على المرجعيات التي أسهمت في ولادة هذه الرؤيا وساعدتها للهيمنة على مجمل الرسائل الإبداعية الحديثة. والتي يمكن إجمالها بالآتي:

**1: منبع فنّي «محوره المقول الإبداعي»:**

**1: أ: التطلّع التطوري «البحث عن جديد»:**

بلغ التطور بالشكل الذروة - ابتداء بفكّ التحجيم للشعر العمودي ومروراً بتنوع الإطار والقافية للشعر الحر وانتهاءً بقصيدة النثر - لذا ركّز التحديث الجديد على التصوير ومضامين النص الإبداعي ونسخت الفكرة السالف ذكرها؛ من تحطيم الشكل، فهواة العمودي رجعوا القهقرى صوبه لكن بمضامين جديدة، وكذا الحال بأصحاب قصيدة التفعيلة، وكانت الرؤيا الانفصامية هي المرتكز في تلك المضامين.

أي أن التطلع الآن أصبح تطلّعاً نحو الحداثة التصويرية والرؤيا، من دون البحث عن أشكال جديدة. فالدلالة أضحت هي

الفيصل - على الرغم من انبثاق بعض المحاولات الحداثية التي تهتم بتحديث الشكل لكنها با ءت بالفشل -.

**1: ب: التعقيد والغموض «الضغط على اللفظ والمعنى»:**

أمسى التعقيد والغموض سمة جمالية في الشعر الحداثي، لأن الرأي هنا: أن تذوق النص ذهنياً وعاطفياً، أبلغ في النفس من تذوقه عاطفياً فحسب، وعمّ هذا الحكم الحداثة بمستوييها الأدبي واللغوي، إذ نص تشومسكي على أنّ: «الغموض والتعقيد في النظرية اللسانية يمثّلان تقدماً كلما نتج عنهما تحجيم في قدرات اختيار الوجهة واختلاف اللغات»[4]. وللرؤيا الانفصامية حظّ وافر من هذا الأمر.

لكننا لابد أن نميز بين الغموض الفني والغموض غير الفني، فالغموض المفتعل الذي يتصنّعه صاحبه، يصبح أداة سلبية تسيء للنص لأنها ستجعل منه مُبهماً فيستغلق على المتلقي فهمه فيؤدي بالتالي إلى التخييب وذلك لانتفاء الاستجابة من القارئ.

أمّا الغموض الذي ينبثق بنحو «لا - واعٍ» أو بنحوٍ تشكيلي واعٍ غير مفروضٍ من دون مناسبة بنائية/ دلالية، يستدعيها النص، فيصبح أداة إيجابية تحسّن النص وترفع من مستواه الفني، لأنها ستضفي عليه رونقاً دلالياً وتصويرياً لم ينله النص لولاه.

**2: منبع نفسي «محوره المُبْدِع»:**

**2: أ:** تطور المدنية وسياقات التعامل الاجتماعي، فاحتاج ذلك

إلى تطوّر في مناحي الحياة الأخرى التي تواكبه في النمو والتعايش، لعلّ - الأدب بعامة والشعر منه بخاصّة - من ألصقها بالنفس الإنسانية، كونهما يتعلقان بالعاطفة [والذهن]، فتطلب ذلك تطوّراً في الرؤى والتصوير، فكانت الرؤيا الانفصامية سداً لتلك الخلّة.

2: ب: ضغوط المدنية العالمية الحادّة، التي ولّدت مبدعين ناقمين عليها وعلى واقعها، فهرب السريالي إلى عالمه، والدادائي برفضه المستمر والتفكيكي بتشتته، لأن القاعدة العلمية تقول: «لكل فعلٍ ردّ فعل»، فنجم عن هذا الضغط العالي، انسلاخ عالٍ لا عن المجتمع فحسب، بل انسحب على ذات الشاعر.

## رابعاً: عصارة المقاربة:

بعد أنْ أجرينا ممارستنا النقدية، وجسسنا النصوص الشعرية العربية الحداثية بأشكالها الثلاثة: العمودية والتفعيلية والنثرية، وسلطنا الضوء على الجانب الدلالي منها، ليتسنّى لنا مسح النسج الرؤيوي المهيمن على التشكيل الشعري الحداثي، لا يسعنا إلا أن نلم عُرى الحديث ونلخّصه بالآتي:

1: قُلبتْ الكفة في التطلّع التجديدي عند المبدعين الحداثيين، من المستوى الشكلي إلى المستوى الدلالي، لأن الانكسارات الشكلية التي نزع من خلالها المحدثون إلى تحديث النص الشعري، انتهت باستقرار مرحلة (قصيدة النثر)، فضلاً عن

فشل جميع المحاولات التي اهتمت بتحطيم الشكل في نوازعها التحديثية وفقاً لأطرٍ نظرية أو تطبيقية خرجت عن نطاق الأشكال الشعرية الثلاثة السائدة.

2: هيمنت «الرؤيا الانفصامية» على مجمل النصوص الإبداعية الحداثية، وذلك وفقاً لهذه المقاربة التي أسسناها تبعاً لـ «مبدأ النمذجة»، لأن الاستقصاء التام في مثل هذا الحيز متعذّر، غير أننا أجرينا رَصْداً واسعاً لمجمل ما أُنْتِجَ من نصوص شعرية حداثية حتى خرجنا بهذه النتيجة، وسجلنا الزبدة هنا.

3: يمكن إضافة هذا المصطلح إلى منظومة النقد الأدبي العربي الاصطلاحية، بوصفه ظاهرة مهيمنة ومصطلحاً ذا مرجعيات مفاهيمية كـ «الاغتراب» وذا أسباب أسّسته على رقعة الابداع العربي - ذكرنا فيما سبق أوسعها تأثيراً في إنتاجه -.

## الهوامش والمصادر

1) مجموعة «وجوه دخانية في مرايا الليل»: عبدالله البردوني: بيروت/ دار العودة: ص 122 - 123.

2) كتاب الحصار: أدونيس: بيروت/ دار الآداب، 1985: ص 13.

3) مجموعة «رسائل إلى دونكيشوت»: يوسف الخال: بيروت، ج 1: ص: 16.

4) Chomsky, N "1972" : Studies on Semantics in Cenerative Grammer, The Hague: Moution: p 56.

* * *

# المغايرة والاختلاف

## دراسة في التفكيك في النقد العربـــي

شجاع مسلم العاني

يعد الباحث «د. علي الشرع»، الناقد العربي السعودي «عبدالله الغذامي» أول من أشار إلى التفكيك في كتابه المعروف «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية - قراءة لنموذج إنساني معاصر»[1] الصادر عام 1985م، كما يعد الباحث أن ما ورد لدى الغذامي عن التشريحية، هو من قبيل العموميات التي كان الوسط الثقافي العربي، يتقبلها آنذاك[2].

والقارئ لكتاب الخطيئة والتكفير، يجد أن الناقد يطلق على منهج «ديريدا» مصطلح «النحوية»، ويشير إلى أن «فكرة النحوية» تذكرنا بالإمام عبدالقاهر الجرجاني و«دعوته» إلى النظم وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيداً عن قيد المدلولات على حد تعبيره. وسيعود الناقد إلى إشارته الأولى هذه، إلى الشبه بين عبدالقاهر الجرجاني وجاك دريدا في مفهوم «الاختلاف»، في كتبه اللاحقة ، سيما كتابه «المشاكلة والاختلاف» - قراءة في النظرية النقدية العربية «بحث في الشبيه المختلف» والذي سيكون واحداً من الأبحاث التي سيناقشها بحثنا هذا.

وفضلاً عما أسماه الناقد بـ (فكرة النحوية) أشار إلى عدة

مفهومات أخرى لصيقة بالمنهج التفكيكي أو التشريحي ، ومنها «الأثر»[3] الذي كرس له بضع صفحات، وعده بديلاً للإشارة عند دي سوسير ، كما أطلق مصطلح «التكرارية» على ما اصطلح عليه فيما بعد بـ «التناص» وعدها وحدة في نظرية «ديريدا» وبها يلغي «وجود حدود بين نص وآخر»[4].

واكتفى الناقد «الغذامي» من الحديث عن «الكتابة والاختلاف» بعبارة سريعة ومختصرة هي قوله «والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت»[5].

وإذا كان الناقد قد خص «الأثر» بحديث أكثر إسهاباً من غيره فإنه كان - والحق يقال - مضطرباً في حدّ هذا المفهوم، فهو تارة بديل (الإشارة) لدى دي سوسير، وتارة أخرى «التشكيل الناتج عن الكتابة»[6] وهو تارة ثالثة «لغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة»[7]. كما أنه سابق على النص ولاحق له ومحاين له[8]. وفي عبارة الناقد «وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف»[9] ما يدل على هذا الاضطراب بصورة واضحة .

والغريب في الأمر، أن الناقد الذي قدّم هذه الإشارات السريعة في كتابه الأول الصادر عام 1985م ، لم يؤسس نظرياً لدراسته التي اشتق عنوانها من التشريح، وأعني كتابة (تشريح

النص - مقاربات تشريحية) بل قدّم لدراسته بحديث نظري عن الحداثة ورؤيته لها بعنوان «بين يدي الخطاب - الحداثة وإشكالية الرؤية»"[10] محاولاً تصييد الدلالة في العديد من النصوص، التي نظر إليها وكأنها نص واحد، منسجم ومتجانس من حيث الرؤية والدلالة.

إن تحليل النص، على وفق مستوياته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، أو على وفق بعضها، فهم لدى بعض النقاد على أنه التفكيك أو التشريح بعينه، فقد أصدر الباحث الجزائري «د. عبدالملك مرتاض» كتابين، اشتغل فيهما على تحليل هذه المستويات، ولكنه اتخذ مصطلح التفكيك أو التشريح، عنواناً ثانياً لكل من الكتابين، والأول هو بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، للشاعر عبدالعزيز المقالح، الصادر عام 1986. أما الكتاب الثاني، فقد خصصه لدراسة نظم السرد في قصة من قصص «ألف ليلة وليلة» هي قصة «حمال بغداد» وقد وضع عنواناً ثانياً للكتاب هو «دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد» الصادر عام 1989م .

وبرغم ما شهدته الصحافة الأدبية العربية[11] من حديث عن هذا المنهج في أطره النظرية، فإنه تطبيقياً ظل في منأى عن التطبيق الدقيق. في النقد العربي الحديث بكل آلياته وإجراءاته، وكما هي في أصوله الغربية.

ويبدو أن العقل العربي ليس على استعداد لقبول هذا المنهج

بحرفيته إذ إنه يعني - بحرفيته هذه الهدم[12] لدى كل من أنصاره وخصومه على السواء. وليس أدل على ذلك، من أن غير ناقد ، يعمد إلى تكييف هذا المنهج وإجراءاته بما ينسجم مع الموروث العربي القديم ، وما في هذا الموروث من نظرات ومفاهيم تقترب بقدر وآخر من هذا المنهج . وهكذا فعل ناقد عربي هو «بسّام قطوس»[13] في دراسته لقصيدة «تنويمة الجياع» للشاعر العربي الأكبر «محمد مهدي الجواهري» حين عمد إلى دراسة المفارقة الساخرة القائمة على التناقض الظاهري في القصيدة، بينما أعلن الناقد مالك المطلبي صراحة عن تخليه عن الهدف الإيديولوجي (الحقيقي)[14] للمنهج، واقتصاره على استخدام إجراءاته، لا لتهديم المركز أو نقضه بل للإمساك به وتثبيته.

ولقد أشار «أدونيس» إلى هذه الظاهرة لدى الأنتلجينسيا العربية، وأعني هيمنة النظم المعرفية الأصولية على صعيد المؤسسة والسلطة، بسبب الترهين المتواصل لدى هذه الأنتلجينسيا للماضي، الذي يعزوه إلى الافتقار إلى الجرأة في هدم هذا الماضي وتفكيكه ومواجهته «مواجهة تحليل ونقد وتفكيك»[15] بحيث وجد العرب أنفسهم، وبعد أربعة عشر قرناً، وكأنهم يتحركون على مسرح يعيد التاريخ فيه نفسه على حد تعبير الشاعر.

على أننا واجدون على الضد من ذلك، عدداً يسيراً من النقاد العرب، على رأسهم أدونيس نفسه، والناقد كمال أبو ديب، ممن استخدموا التفكيك باسم الحداثة والحداثوية - كما أشار

د. علي الشرع[16] وأفادوا من إيديولوجية التفكيك في الانقضاض على المراكز السوسيوثقافية والسياسية العربية، دون الحاجة إلى الاستخدام المنظم لتقنيات هذا المنهج لدى منظريه سيما رائده «جاك ديريدا»، والحقيقة أن أدونيس، وفي العديد من دراساته التي خصصها لنقد (الحداثة العربية) أشار غير مرة إلى ضرورة هدم النظام المعرفي القائم بأكمله. وأن هدم هذا النظام والاشتقاق عنه، لا يمكن أن يتما إلا عبر «الجهر بتفكيك هذا النظام وتجاوزه... الجهر بنهاية المطلق. دون هذا الجهر والسير فكرياً بمقتضياته، لا يمكن... أن يكون في المجتمع العربي حداثة ولا فكر حديث»[17].

ولكي نقدم صورة واضحة لهذا المنهج في النقد العربي الحديث، لابد من الوقوف على المفاهيم الأساسية لهذا المنهج وآلياته وإجراءاته. وقد عرف عن دريدا رائد هذا المنهج الذي لاقت آراؤه رواجاً لدى بعض النقاد الأمريكيين وبخاصة باول دي مان، وهارولد بلوم، وجيفري هارتمان، وهللس ميلر – انه يعمد إلى استراتيجية جديدة في القراءة من شأنها تجزئة الألفاظ والفرضيات والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ والفرضيات، ويهدف... من ذلك إلى تفكيك تقليد الميتافيزيقا الغربية بأسره... وما ينطوي عليه الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي.

ولكي يهدم دريدا الميتافيزيقا الغربية، والتمركز المنطقي

الذي عرفته الحضارة الغربية وخطابها الخاص بها، الخارج من قاموس خارج بدوره من اللاهوت مباشرة، فإنه يدفع هذا الخطاب وما عرف به من مفاهيم «الأصل» و«الهوية»، باتجاه الاختلاف الذي يعدل من أجله المفردة الفرنسية . التي تدل عليه، وبالتضاد مع الأزواج المفهومية أو المفاهيم المزدوجة التي يتمحور حولها الفكر الغربي والتي تحيل إلى طوابق وعلاقات متراتبة... يقترح دريدا ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في ذاتها قوة على الخلخلة والتفكيك، عملت الميتافيزيقا على الحط من أحد معانيها دائماً"[18] ولعل استخدام هذه الألفاظ المتضادة في المعنى وما تعود عليه من قراءة للخطاب الغربي، هو ما دفع وليم راي صاحب كتاب «المعنى الأدبي» إلى إطلاق مصطلح «النقد الجدلي»[19] على هذا النقد. ولفهم معنى الاختلاف لابد من العودة إلى «دي سوسير» الذي يرى أن المعنى، معجمياً وتركيبياً ينبع منه، أي من الاختلاف الفونيماتي، وعلى سبيل المثال فإن لفظة (قارب) كما يقول «تيري إيغلتن» تعطينا المفهوم أو الشيء المعبر عنه (قارب) لأنها تفصل نفسها عن الإشارة اللغوية (خندق) وعن ملايين الإشارات الأخرى في اللغة. فالمعنى هو حاصل الفرق بين إشارتين، ولكنه، أيضاً، حاصل الفرق بين مجموعة من إشارات أخرى، معطف وخبر وسهم إلخ... ويضيف «إيغلتن» إلى ذلك قوله أن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية مادام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء

الأخرى، فإن معناها أيضاً وبتعبير آخر غائب عنها، المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات وليس من السهولة تثبيته فهو ليس موجوداً بصورة كاملة في أية إشارة لوحدها، بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين[20] وعن طريق هذه الاستراتيجية الجديدة في القراءة، التي تسدد ضربة قاتلة للنظريات التقليدية في المعنى ينتج (الإرجاء) الذي يشير إليه الفعل «يختلف»... ففي الوقت الذي يشير إلى التمييز أو عدم التساوي، أو التفرد... يعبر من ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة في عملية التأخر أو التباعد... أو الإطالة التي تؤجل المعنى حتى (فيما بعد)... أي ما هو ممكن ولكنه غير ممكن في الوقت الحالي[21].

وتأسيساً على كل ذلك، فإن قولنا، على سبيل المثال «ضرب محمد زيداً» هي جملة تامة المعنى يصح السكوت عليها، من وجهة نظر اللغويين التقليديين، لكنها لا تعود مع دريدا والتفكيكيين كذلك، إذ لا يتضح معنى الفعل (ضرب) فوراً، بل يعلق بانتظار إشارات أو ألفاظ أخرى، إذ يمكن أن تكون الجملة السابقة «ضرب محمد زيداً مثلاً في الكرم» أو «ضرب محمد زيداً في أهم مشروعاته التجارية» وما يعنيه كل هذا، يقول «إيغلتن» «هو أن اللغة مسألة أقل ثباتاً مما تصورها التركيبيون الكلاسيكيون»[22].

ومن المفردات مزدوجة المعنى الأخرى التي استخدمها دريدا

(الأثر) التي تشير إلى امّحاء الشيء وبقائه قائماً في الباقي من علاماته، فيكون تبعاً لهذا بمثابة القناة التي ترتبط بالنصوص والعلامات السابقة، والتيه في علامات جديدة.

إن كل عنصر في اللغة لا يتمتع بحد ذاته بقيمة، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات «ولما كان كل عنصر يتحدد بعلاقته بالعناصر الأخرى ويشاكله في تكميلها، فيجب أن تكون لعبة الاختلافات هذه التي تؤسسه (محلة) فيه من قبل... وهذا ما يدعوه دريدا» بالأثر ... ويعرفه كما يلي «إن كل عنصر يتأسس إنطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق... عبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة تنشأ تفضية... ومسافة وانزياحات وفواصل... وهذا النسيج... يدعوه ديريدا... الكتبة أو وحدة الكتابة وعنصرها نسيج يرينا أن ثمة في كل شيء كتابة بما في ذلك الكلام المنطوق»[23]. ومن هنا فإنه إذا كان الكلام هو الجوهر والأولي والأصيل في الحضارة الغربية من أفلاطون حتى شتراوس، وإذا كانت الكتابة هي (العقار) بمعنى السم، فإن الكتابة لدى ديريدا تصبح هي الأصل والجوهر، وهي (العقار) لا بالمعنى الذي أراده أفلاطون في حواره مع (فيدروس) وإنما، على الضد من ذلك، بمعنى (الشفاء). وهكذا يقلب ديريدا المركزية الصوتية من خلال المفردة المتضادة العقار أو «الفارماكون»[24].

وعلى وفق هذه الاستراتيجية الجديدة في القراءة فإن

(الملحق أو الزيادة أو الهامش) الذي يشير إلى ما نضيفه سداً لنقص أو تطفلاً على المتن. يصبح ذا فعالية عالية بحيث يقلب نظام ما يضاف إليه ويحل محله أحياناً. ومن المعروف أن ديريدا طبق هذا الاستراتيج في قراءته لفرويد، فأرانا أنه... «أي نص فرويد على أهميته لا يضم مفردة أساسية واحدة ليست مشتقة من القاموس الميتافيزيقي»[25].

وإذ أكتفي بهذا العرض السريع للأطر النظرية للمنهج التفكيكي في النقد، أود أن أشير إلى أنني أستوحي عنوان هذا المقال من النقود التطبيقية في النقد العربي الحديث التي أفادت منه - أي المنهج - كما أنني سأكتفي بعرض أو دراسة ثلاثة نماذج كنت قد أشرت لها في بداية هذا البحث، وأول هذه النماذج الثلاثة دراسة الناقد كمال أبو ديب المطولة الموسومة بـ «الحداثة، السلطة»، النص، وثانيها دراسة الناقد مالك المطلبي «بنية البياض قراءة في المملكة السوداء» المنشورة في كتاب (مرآة السرد - قراءة في أدب محمد خضير)، أما الدراسة الثالثة فهي كتاب الغذامي (المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف).

يقدم الناقد أبو ديب المقالة بملاحظة منهجية ، يميز فيها بين الحداثة والحداثوية، معرفاً الحداثة بأنها في أبسط صورة لها وعي ضدي للزمن، ووعي ضدي للذات في الزمن ثم يضيف الناقد بأنها - أي الحداثة تعني بوصفه التغيير حركة تقدم إلى أمام،

وكل تقدم إلى أمام يعني انفصاماً عن الماضي، وكل انفصام عن الماضي يعني التوتر والقلق والمغامرة» ومن هذا الوعي الضدي للزمن، يأتي كون الحداثة، أبدا رفضاً واعياً للسلطة، فإذا تعي الحداثة نفسها في إطار الزمن، فإنها تصبح علاقة لا بالماضي فقط، بل الآخر، الآخر بما هو عالم قائم، متشكل، جاهز للأجوبة، مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم، والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس، ومع العالم، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث. الحداثة هي جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر، إنها حمى الانفتاح».

بعد هذا التقديم النظري، الذي لا يشير من قريب أو من بعيد إلى التفكيك يعمد الناقد والباحث إلى كشف تجليات ومظاهر الحداثة في أعمال عدد من الحداثويين العرب سيما الشعراء، كالبياتي والسياب وأدونيس وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي وأحمد عبدالمعطي حجازي، ومحمود درويش مكتفياً بإشارات عابرة إلى بعض الروايات العربية (كالسفينة) لجبرا إبراهيم جبرا.

الحداثة العربية تبدأ إذن لدى الناقد، منذ الخمسينات من هذا القرن، بل ومنذ أن كتب السياب والبياتي قصائدهما الحرة الأولى، وتبدو هذه الحداثة وتتجلى في انقطاعها المعرفي أو قطيعتها المعرفية مع السلطة، كل السلطة بما هي نظام قائم،

السلطة السياسية وسلطة النموذج، وسلطة اللغة وسلطة التابو الاجتماعي والديني، وسلطة الانغلاق بكل أشكاله ، انغلاق النص والانغلاق على الآخر، والانغلاق على النوع الأدبي أو الجنس. وسلطة الشكل - الطقس. ويخلص الباحث إلى نتيجة يضعها في صيغة سؤال «هل يمكن القول إذن أن مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة، وتناسب عكسي مع تاريخ الحرية: كلما ازدادت حدة القمع وشمولية السلطة، زادت حدة انكباب المبدع على النص وتفجيره من الداخل، وكلما ضاق أفق الحرية في العالم الخارجي تنامى بعد الحرية في التعامل مع النص من الداخل»[26] وكأني بالناقد الذي يأخذ على المنهج السوسيولوجي أو الاجتماعي في النقد العربي عدم اكتماله ونضجه العلمي وبقائه أسيراً للإيديولوجية والذي يتمنى في مكان آخر، لو أن بنية الرواية العربية، درست على وفق هذا المنهج دراسة شبيهة بدراسة لوسيان جلدمان للرواية الغربية، كأني به هنا - مع استيعاب لمصطلح البنية - يحاول أن يصل إلى ما لم يصل إليه النقد الاجتماعي العربي، في تعامله مع الرواية العربية. ومع أن حديث الناقد يتصل بالقصيدة الغنائية لا بالرواية العربية فإن كلامه - والحق يقال - صائب تماماً بالنسبة لهذه الرواية، سيما في أشكالها التجريبية الجديدة وفي الرواية متعددة الأصوات.

وفي حديث الناقد عن الحداثة بوصفها انقطاعاً معرفياً عن

الماضي، وفي عموم حديثه عنها، لا يشير إلى التفكيك، بل يبدو، لاسيما في أول نص اقتبسه هنا منه. أقرب إلى البنيوية منه إلى التفكيك وما بعد البنيوية لاسيما إلى «رولان بارت» وحديثه عن الكتابة في درجة الصفر، وعن الأدب للكتابة، إلا أن مصطلحين من مصطلحات التفكيك تردان هنا، أولهما (المركز) الذي تردد أكثر من مرة في ثنايا المقال النقدي وثانيهما الهامش. فهو يصف الحداثة بأنها الحنين إلى اكتشاف وحدة أو نظام في العالم ضمن بنية ثقافية اكثر ما يسمها الانهيار والتفتت - انعدام النظام وتهاوي المركز[27] ويقول أيضاً «وهكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية، في مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل. وعن امتلاك مركز شعوري وتصوري مشترك»[28].

في دراسة أبو ذيب التي نحن بصددها، يتم تفكيك الخطاب الأدبي العربي التقليدي من الخارج لا من الداخل، بمعنى أن الناقد يواجه هذا بالخطاب الحداثوي في الأدب العربي الحديث، سيما الشعري منه، ويعمد من ثم إلى نقض المركز، بل المراكز في الخطاب التقليدي، من خلال اللامركز والتفتت والبحث عن المراكز في الخطاب الحداثوي الجديد، على العكس من دريدا واستراتيجيته التي تقوم على نقض التمركز العقلي والمنطقي والصوتي الغربي من خلال ميتافيزيقا هذا التمركز نفسه، ويصدق ذلك على كل أجزاء المقال الطويل للناقد العربي، باستثناء

مواضع قليلة، أو موضع واحد تحركت فيه آلية الهامش والمهمش لتنقض على المركز: «وفي هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكمن مطوية في ثنايا جسد الماضي، في الهوامش الثانوية منه... هكذا يكتشف أدونيس النفري مثلاً، ويعود البياتي إلى الخيام، وعبدالصبور إلى الحلاج، وشعراء آخرون إلى نماذج مشابهة في هامشيتها الثقافية، وفي طبيعتها القربانية»[29].

بقي أن نقول هنا أن الناقد الأدبي الذي يأخذ أو يؤاخذ المنهج الاجتماعي في النقد العربي، على أحكامه التي يصفها بأنها «ذات مصادر إيديولوجية صرف بعيدة عن المنهج العلمي السليم» كان طوال حديثه يتنفس هواء مشبعاً بالإيديولوجية وأنه كان قريباً من المنهج الاجتماعي نفسه، بالرغم من إشاراته الأخيرة في ذيل المقال قائلاً: «الآن قمنا بنقلة حادة من داخل النص إلى خارجه، فلنتوقف. ها أنذا أتوقف»[30].

إذا كانت الملاحظات المنهجية التي قدم بها أبو ذيب لموضوعه لا تأتي على ذكر التفكيك من قريب أو بعيد، فإن هوامش عمل الناقد. مالك المطلبي ومقدمته التي وضعها بالاشتراك مع عبدالرحمن طهمازي، تشير صراحة إلى التفكيك ولكنها تنزه الدراسة من الإيديولوجي لحساب ما هو فني ومعرفي فهي - أي الدراسة - «محاولة للقبض على مركز بنية المملكة السوداء (المركز وليس الإنزياح عن المركز) من خلال التعارض... الذي يستند إلى مفهوم الغياب والحضور عند دريدا بمقتضاه

المنهجي (الأداتي) وليس بهدفه الإيديولوجي (الحقيقي)[31]. وعلى الضد من أبو ذيب الذي كان المرجع والخارج ماثلين على طول وعرض حديثه، فإن المطلبي يعلن أنه ليس لنا في نص أدبي، أن نناقشه إنطلاقا من سياق (مرجع) أو (مبدأ) أو (أصل) أو (أولي) إن كل ما يترتب فيه هو لغته»[32] والناقد في مقدمته، يعلن قطيعته المعرفي، لا مع الخطاب القصصي التقليدي ، بل ومع الخطاب النقدي الحديث أيضاً، مضمناً هذه المقدمة وهو يعلن هدفه من الدراسة، عبارة «تأريخ لتحولاته الداخلية»[33] أي - تاريخ سرد المملكة - وهي العبارة نفسها التي ترد في حديث «دريدا» عن مسرح «أرتو» والتي تعني إقامة خطاب نقدي يتجاوز الثنائيات الميتافيزيقية الغربية، ويأخذ بالعمل ضمن قوته، لا بمعنى إرادة القوة، وإنما بمعنى طاقة العمل وحركياته الجوانية وما يدعوه دريدا نفسه (بتأريخه الداخلي)[34] على أن الناقد لا يتخلى عن ثنائيات الفلسفة الكلاسيكية الغربية، بل هو يستعين بها منذ الحركة الإجرائية الأولى في دراسته، أعني فرضيته عن الكتابة (سواد/ بياض) التي عدها شبيهة بمزدوجة (زخرف/ فراغ)، تدفعه إلى ذلك نهايات قصص محمد خضير المفتوحة التي تنتهي إلى إشارات عن البياض كالماء والمرايا والمرمر، كما يدفعه إلى هذا الافتراض ما وجده في سرد المجموعة، من انشطار وتكرار شبيه بالزخرف، بعد أن يصل هذا السرد إلى نقطة يمكن أن يتوقف عندها، كما في قصة

(الأرجوحة) على سبيل المثال. هذه الثنائية أعني (سواد/ بياض) التي تتشابه لديه مع ثنائية زخرفية/ فراغ هي الفرضية التي سيصل من خلالها إلى تفكيك المعنى وإزاحة المركز بالرغم من تمسكه بهذا المركز على المستوى الفني للقاص، الذي تقوم نواته على الحركة - الانشطار - التكرار تماماً كالزخرف الذي هو لدى الناقد (فن الفراغ)[35].

في تحليله للعنوان، يجرد الناقد كلمة (سوداء) التي توصف بها المملكة، من دلالاتها ويقطعها عن أية مرجعية، فعن طريق ثنائية (حضور/ غياب) «يصبح السواد بعلاقة غيابه بياضاً، وليس سواداً كما تشير إليه العلاقة الماساوية للحضور»، ويعزز الناقد قوله هذا بأن استدعاء هذا الغياب لا يتم ميكانيكياً بل بفعل محفزات تعمل من خلايا النص، يكتشف فيما بعد أنها كامنة في الماء والسطوح الهشة، أو فيما أسماه الناقد بـ «الهش» الذي تنتهي إليه حيوات السرد في قصص (المملكة).

يقوم الناقد بقراءة عمودية ذكية ومثقفة للنص كما فعل شتراوس في قراءته لأسطورة أوديب، ويضعها في حزم عمودية متجاوزاً بذلك قراءات أفقية هشة وسريعة سابقة عليه، لكنه بدلاً من العثور على المعنى الأعمق - كما دعا بارت وشتراوس نفسهما، يعمد إلى تشغيل آلية الإرجاء - فسرد المملكة يقود إلى نتيجة مفادها، تطابق السرد ومكانته مع المرجعيات الخارجية «حيث ترتد المرجعيات الشخصية والفضائية إلى الواقع، ففضاء

المملكة يشكله الحدث اليومي للنزل والحارات وغرف الإيجار، والأمكنة فيها جاهزة للعيان، النجف والبصرة والميناء والسماوة والناصرية ومحطة سكك بغداد »[36] وكلها أماكن تاريخية واقعية غير أن الناقد الذي يبصر في كل هذا أنظمة رمزية دالة ومجسدة للواقع يرجى المعنى قائلاً، «غير أن هذه ليست سوى معان جانبية ، والضغط على الغشاء الأسود وحده هو الذي يجعلنا باتجاه المركز في قعر القاع»[37].

ويتضافر على هذا الإرجاء ما أسماه الناقد بـ «الاتجاه الأسطوري لزمن السرد» حيث الزمن التاريخي لا يلبث في قصص المملكة، أن يتحول مع بداية كل قصة إلى زمن أسطوري، مسجلاً درجة الصفر في الزمن والهش الذي يجده الناقد ماثلاً في (بنية الماء وبنية الخشب).

بعد قراءته للسرد والزمن وللشخوص ، يقدم الناقد قراءة عمودية أيضاً، للوصف والمكان، أو ما أسماه بالوحدات السردية الواصفة، مستعيناً بالسيموطيقا، وبتقسيم «بيرس» المعروف للعلاقة بين العلامة والمعنى ، ليقسم التكوينات الوصفية إلى ثلاث تمظهرات أساسية أيقوني وإشاري ورمزي وليخلص إلى نتيجة مفادها أن مزدوجة أبيض/ أسود (أي بياض/ كتابة) تقع ضمن نسق مكاني هو:

أبيض / أعلى

أسود / أسفل

ويكرر الناقد مقولته التي بدأ بها لعبته النقدية فالسواد عبر مجاله النسوي لا يستدعي مدلوله (المأساوي)، (أي مرجعه) بل غائبه البياض وهنا أيضاً وبعد أن يجد الناقد أن التجاذب داخل الدال المزدوج (أبيض/ أسود) يغري باكتشاف رؤية محمد خضير يرجئ الإشارة إلى المعنى والدلالة في قصص الكاتب.

وينبغي أن نتوقف هنا قليلاً للإشارة إلى أن النسق المكاني الذي أشار إليه القاص ماثل في قصة «أمنية القرد» التي تسرد حكاية فتاتين تعملان في معمل للخياطة وتعانيان من الاغتراب ومن القمع الجسدي، وإذ تلجأ إحداهما إلى عملية تسامي في غريزتها الجسدية من خلال امتلاكها لأعمال فنية بالنظر إليها في الأسواق دون شرائها، تظل الأخرى حبيسة رغباتها الجسدية وحبيسة الغرفة التي تقطنان فيها.

وهذه الغرفة التي تقع في الدور العلوي، ترتبط بسلم يربطها بالماء والحمام والظلمة في الدور السفلي ولكن التي تهبط السلم لكي تغتسل بماء الحمام هي الفتاة تصعد رغبتها وتتسامى بها بينما تبقى الفتاة الثانية في الدور العلوي . وهكذا يجد الناقد أن القاص أقدم على عملية قلب، إذ إن الغرفة المضاءة بنور الشمس في الدور العلوي يمكن أن تكون رمزاً لـ «التاريخ» بينما الماء والظلمة أسفل رمز الـ «اللبيدو». ونكون هنا قد وصلنا إلى مرجعيات القاص ودلالة قصصه، لكن الناقد يرجئ المعنى هنا أيضاً لكي يجهز في النهاية، على أي معنى أو دلالة!

فالناقد يقوم بعملية قلب هنا أيضاً «إن السواد / البياض يكرران لعبة (الزخرف) عن طريق الكتابة. فإذا وضعنا مزدوجة زخرفية/ فراغ فإن الأسود هو الفراغ الذي يتخلل الأجسام، وعليه كان يجب أن يكون البياض تحت السواد في مزدوجة السرد ، غير أن الكتابة تحاول إخفاء نسقها عبر ضرب من القلب لتمدنا بالطاقة الفنية، السواد: في المملكة هو البياض ، هو المحيط المبهم الذي تتجه إليه الحيوات، التي تنفذ من شقوق وفجوات السطح الهش. إن العلاقة بين أعلى أسفل في السرد ، علاقة استدعاء وليست علاقة معنى»[38].

الكتابة إذن زخرف أي (فراغ) والمعنى مرجأ إلى ما لا نهاية «في ما نخط بالطباشير على اللوحة السوداء تكون الهيمنة دائماً للمسحة. إنها (الشيء) الذي له سلطة أن نكتب إلى ما لا نهاية وتلك هي رؤية المملكة السوداء.. وآليتها»[39].

ويجد الناقد هذه الزخرفة على أتمها في قصة الأرجوحة، إذ تقوم الأرجوحة بزخرفة الفراغ في حركة الذهاب، لتمحوها في حركة الإياب «كأنما قلما ثبتت بيدها الأخرى وهي تمحو»[40] وليست الأرجوحة فحسب، بل شخوصها (حليمة) و(المساعد) في حال غوص أثر فكرة (الوجود في الفراغ). وما يقوله الناقد بصدد الأرجوحة، يكرر قوله في التقدمة «.. أما المغزى فإنه سيكف بعد أن يلفظ، وأما المتن فقائم ومتجدد وهو يغرينا دائماً بالتقدم نحوه»[41] وهكذا فالمعنى يمحى من الأثر، ليظل الأثر قائماً في علاماته.

لقد أشرنا آنفاً إلى أن الناقد، لا يتنكر لثنائيات الفلسفة الكلاسيكية الغربية، بل يعمد إلى استخدامها في إطار مقتربه التفكيكي، ونذكر هنا أن هذا الأمر ليس غريباً على المنهج ولا على رائده دريدا الذي يعمد إلى استراتيجية يظل بموجبها داخل الأفق الميتافيزيقي الغربي نفسه، والعمل على قلب مراتبيته بحيث يصبح الأعلى الأسفل، والأسود أبيض... إلخ «وهذه الحركة تجد في نظرية دريدا تبريرها في كوننا داخل المقابلات الفلسفية الكلاسيكية لا نجد أنفسنا أمام تعايش سلمي ومقابلة حيادية ، وإنما أمام عمل عنيف»[42].

وبرغم أن الغذامي ، يعترف في مقدمة كتابه «المشاكلة والاختلاف» بفروق جوهرية بين الجرجاني ودريدا، وبأن مصطلح «الاختلاف» لديه هو مصطلح جرجاني خالص «إن لم يغفل ولم يهمل دريدا»[43] وتركه يجيء ويروح حراً، فإنه في أكثر من مكان يصل إلى حد المطابقة بين الاثنين.

وينطلق الناقد من الصراع بين تيارين في النقد العربي القديم، أحدهما بدأ مع ابن طباطبا واستمر لدى العديد من النقاد العرب مثل قدامة والحاتمي والآمدي والخطابي والعسكري في القرن الرابع الهجري، وابن رشيق والباقلاني وابن سنان والمرزوقي في القرن الخامس الهجري ، ويقوم هذا التيار على «المشاكلة» في التشبيه وعلى الجمع بين الشيء وشكله في الصورة البلاغية، وتيار آخر عرف به الإمام عبدالقاهر الجرجاني، «يرى في أن

الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينهما... عن تعمل وتأمل.... وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات... من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»[44] وفي أن اللغة «تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه»[45] باعتبار أن ألفاظ اللغة محدودة في حين أن المعاني لا تحد، أو «انحصار الأسماء في حد ومجاوزة الأمور كل حد»[46] كما يعبر ابن سينا.

يحاول الناقد تفكيك الاتجاه النقدي القائم على المشاكلة " الذي يدعوه بـ «العمودية» من خلال الموروث البلاغي العربي نفسه، بالإعتماد على مفاهيم وأفكار عبدالقاهر الجرجاني التي يدعوها بـ (النصوصية) في مقابل العمودية، على الرغم من الشرخ الذي يجده الناقد في مفاهيم وتصورات الجرجاني البلاغية، سيما تغليبه المعنى على اللفظ، ووقوفه عند حدود الجملة غير متجاوز إياها إلى النص. فهو - أي الناقد - يحالو ردم هذه الهوة بما يجده لدى عبدالقاهر من حديث عن معنى المعنى من جهة، ومن فرق لديه بين مجاز الكلمة ومجاز الجملة، ليفترض أن الجرجاني كان في تصوره للجملة قريباً من المفهوم الحديث (للبنية)[47].

وبعد أن يقف الناقد عند الدلالة وأنواعها لدى الجرجاني،

يصل إلى نتيجة مفادها أن تصوراته النظرية قريبة من البنيوية والتفكيك والسيميائية.

وإنه كان السابق للغربيين في ذلك، ويجمل هذه التصورات النظرية لدى الجرجاني في أربع نقاط هي:

أ. التركيب والتأليف مقابل (المفردة) التي رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح، وهذا يساوي البنية.

ب. باطن الدلالة مقابل ظاهرها، حيث الظاهر هو المعنى. أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى، وهذا يساوي دلالة (الغياب).

ج. التأثير: حيث تتمايز الجمل بأثرها الناتج عن تركيبها وهذا يساوي (الأثر) لدى التشريحيين.

د. مفهوم الإشارة: وهو مفهوم أخذ به الجرجاني، ونص عليه حين عرّف اللغة بأنها تجري مجرى العلامات والسمات.... إلخ[48].

والناقد وهو ينتصر للنصوصية في مقابل المشاكلة، والدلالة لا المعنى والكتابة والأثر لا الصوت و النطق - يستحضر أكثر من منهج نقدي حديث، ويتحرك بحرية بين البنيوية والتفكيكية والسيميائية، وبين أكثر من ناقد بدءاً بـ (رولان بارت) ومفهومه للنص وانتهاءً بهارولد بلوم مروراً بجاك دريدا.

وفي موازنة الناقد لقصيدة البحتري في مدح «الفتح بن

خاقان» في صراعه مع الأسد وقصيدة المتنبي عن (البدر بن عمار) في الموضوع نفسه، يستعين بآليات وإجراءات «هارولد بلوم" في التناص ليصل إلى أن قصيدة البحتري هي أنموذج تقليدي لم يفارق عمود الشعر. أي الأنموذج كما أسماه بالعمودية بينما قصيدة المتنبي التي جاءت بعدها تفوقت عليها لتصير نصاً قابلاً لتعدد الدلالات والقراءات بتعدد القراء والثقافات والعصور، وإشارة حرة متجددة باستمرار[49]. وبكلمة جاءت قصيدة المتنبي (أنموذجاً لما سماه الناقد بـ «النصوصية».

إلا أن المثير للدهشة، أن الناقد يعمد إلى موازنة نص المتبني، بنص حديث لا يمت إلى نص المتنبي بصلة، بل يتحدث عن موضوعة التكسب بالشعر لدى بعض الشعراء المحدثين من خلال الحديث عن المتنبي بشخصه لا بنصه عن الأسد، والنص الحديث هو قصيدة نثر سردية للشاعر العراقي فاضل العزاوي بعنوان (بحكم العادة)، ولأهمية هذا النكوص لدى الناقد عن منهجه نثبت نص القصيدة التي جاء فيها[50]:

في مصعد بناية (اورباسنتر) في برلين/ وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر/ يرعى الأعشاب الاصطناعية/ وراح يصرخ بصوت عال/ أنا المتنبي/ أنجدني/ .../ فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق/ كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب/ ليقرضه بعض المال/ غير أنه رفض/ طالباً أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه/

ليمدحه بقصيدة ، كما كان يفعل دائماً/ في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته/ مشياً على الأقدام/ إلى متحف/ مليء بالملوك/ وتركته هناك،/ ناجياً بجلدي .

ويعقب الناقد «... ويأتي المتنبي بعد أن كان يزأر زئيراً يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل. ياتي هذا الصارخ مهزوماً مغلوباً من فاتنات ليس لهن من سلاح سوى أعمدة الإعلانات»[51] ثم يضيف بعد أن يلخص النص الحديث و«بالدنية لا المنية»، هذا ما قاله الشاعر المعاصر بحكم العادة ويضيف قوله «في نص العزاوي يأتي «الاختلاف» التام، حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي... إلخ»[52].

ومن الواضح أنه ليس ثمة أي صلة بين نص العزاوي ونص المتنبي سوى مسألة (المديح) وقد انصرف ذهن الناقد إلى شجاعة المتنبي وطيبته في سلوكه الشخصي اليومي الذي عرف به. وأغفل الناقد مدائح المتنبي ودوافعها ، بخاصة في (كافور الإخشيدي)، مدائح المتنبي في كافور - على سبيل المثال . وحكم من خلال القصيدة الحديثة على حضارتنا وعلى لغتها وثقافتها الشعرية، الحديثة بالموت والإنحلال والتفسخ يقول الناقد: «تتحول الجماعية بأخلاقها ، واللغة بسلطانها على شاعرها ، إلى الفردية النفعية، وتتحول أخلاقيات النص من عزة الموت النبيل إلى براجماتية الحياة والنجاة بأي ثمن وبأي لغة»[52] ولا ندري بعد ذلك أين وجد الناقد هذه الجماعية في شعر المتنبي

المعروف بفرديته العالية، والذي انفرد دون الشعراء بمشاركة ممدوحيه قصائده المدحية! كما أننا لا ندري أين وكيف يجد الناقد مثل هذه الجماعية في شعر أولئك الشعراء المحدثين الذين وضعوا أنفسهم وشعرهم في خدمة بعض الأنظمة الدكتاتورية واندمجوا نهائياً في السلطة ومؤسساتها القمعية، والذين تتحدث عنهم قصيدة الشاعر الحديث من خلال شخصية المتنبي!

وينبغي أن نتوقف قليلاً، وقبل أن ننهي هذا البحث عند مصطلح (الخلاف) لدى الجرجاني، والتمييز بينه وبين «خلاف ديريدا»، فهو عند الجرجاني لا يعني الضد أو النقيض، وعبارة «المعنى وخلافه» تعني كما نرى المعنى وغيره أو الحقيقة والمجاز، ولا تعني النقيض حصراً. وبهذا فإن دلالة مصطلح «الاختلاف» لدى الجرجاني تختلف اختلافاً بيناً عنها لدى ديريدا والتفكيكيين. ومن هنا جاء عنوان البحث، إذ آثرنا أن نطلق على مثل هذه الرؤية للموروث وللنظم المعرفية التقليدية، مصطلح «المغايرة» تميزاً لها عن الرؤية التفكيكية الحقيقية لهذا الموروث ولنظمه المعرفية.

إن جوهر عمل دريدا كما يقول «تيري إيغلتن»(53)، سياسي، يرمي إلى خلخلة نظام معين من التفكير، تقبع خلفه تراكيب ومؤسسات سياسية واجتماعية عريضة وذات سطوة ونفوذ واسعين. ولكن النقاد العرب أو بعضهم على وجه الدقة، لم يكونوا على درجة من الجرأة، تمكنهم من تفكيك مثل هذه

التراكيب في المجتمعات العربية، بل رأينا أن البعض من هؤلاء النقاد يقفون إلى جانب المؤسسات والنظم والتراكيب التقليدية في هذه المجتمعات، وإن جاهروا بالحداثة أو الحداثوية فيما يتعلق بالأدب!

ويقودنا كل ذلك، إلى أن القراءة التفكيكية، وإن كانت آلياتها وإجراءاتها وأجهزتها الاصطلاحية والمفهومية واحدة، إلا أنها سيف ذو حدين؛ إذ يمكن لهذه القراءة أن تفضي إلى نتائج ليست مختلفة حسب - بل ومتناقضة أيضاً. وقد اعترف (جاك دريدا) نفسه، أن بعضاً من أتباعه من النقاد الأمريكيين عملوا على ضمان انغلاق المؤسسات والنظم التي تخدم المصالح الأمريكية.

## هوامش البحث

1) الخطيئة والتفكير: د. عبدالله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي ط 1985/1م.

2) انظر: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، د. علي الشرع، مجلة دراسات ، م 16 ع: 1989 ص 208.

3) انظر الخطيئة والتكفير: ص ص 52-55.

4) نفسه، ص 55.

5) نفسه، ص 53.

6) نفسه، ص 53-54

7) نفسه، ص 54.

8) نفسه، ص 54.

9) نفسه، ص 53.

10) انظر: تشريح النص، مقاربات تشريحية، د. عبدالله محمد الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ص ص 7-11.

11) وعلى سبيل المثال، أصدرت مجلة الطليعة الأدبية العراقية عدداً خاصاً عن التفكيك، كان من بين من أسهموا فيه د. ناصر حلادي ود. عبدالله إبراهيم وآخرون.

12) انظر: نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية بغداد 1992م ص ص 14-15؟

13) اكتب من الذاكرة والكتاب ليس بين يدي وأحسبه قراءات في الشعر العربي الحديث. انظر: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي ، بسام قطوس ، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد الأردن 1988م ص ص 33-34.

14) انظر مرآة السرد: قراءة في أدب محمد خضير: د. مالك المطلبي وعبدالرحمن طهمزاي، دار الخريف للطباعة والنشر، بغداد 1990، هامش رقم 1.

15) الشعرية العربية، أدونيس، دار الأدب بيروت 1985 ص 84

16) انظر التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب ص ص 212-213.

17) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس - دار الآداب بيروت ص 108.

18) الكتابة والاختلاف - جاك دريدا - ترجمة كاظم جهاد - دار توبقال - المغرب ص 27.

19) انظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د. يزئيل يوسف عزيز، دار المأمون ص 162.

20) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة جاسم إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية ص ص 139-140.

21) الاختلاف المرجأ: جاك ديريدا ، ترجمة هدى شكري عياد ، مجلة (فصول) م 6 ع/ 1986/3 م ص 52.

22) انظر مقدمة في النظرية الأدبية ص 141.

23) انظر: الكتابة والاختلاف، المقدمة ص 28.

24) نفسه ص ص 32-33 .

25) انظر: مفهوم «الكتابة» عند جاك دريدا: الكتابة والتفكيك، محمد علي الكردي مجلة (فصول) م 14 ع 2 صيف 1995 م ص 335.

26) الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ذيب، مجلة (فصول) م 4 ع 3 أبريل/ مايو يونيو 1984 ص 35.

27) نفسه ص 61.

28) نفسه ص 39.

29) نفسه ص 39.

30) نفسه ص 43.

31) مرآة السرد: الهوامش هامش رقم 1.

32) نفسه هامش رقم 1.

33) نفسه المقدمة ص 1.

34) الكتابة والاختلاف: المقدمة ص 29.

35) مرآة السرد ص 11.

36) نفسه ص 21.

37) نفسه ص 21.

38) نفسه ص 50.

39) نفسه ص 51.

40) نفسه ص 85.

41) نفسه ص .

42) الكتابة والاختلاف: ص 29.

43) المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي - بيروت 1994 ص 8.

44) نفسه ص ص 18-19.

45) نفسه ص 28.

46) نفسه ص 45.

47) نفسه ص 31.

48) نفسه ص 40.

49) نفسه ص 146.

50) نفسه ص 137-138.

51) نفسه ص 138 .

52) نفسه ص 140.

53) انظر: مقدمة في النظرية الأدبية: ص 159.

* * *

# تعدّد أشكال الخطاب في رواية "تلك الرّائحة"

نور الدين الجريبي

يطرح موضوع «تعدّد الأجناس في الرواية العربية الحديثة» سؤالاً جوهرياً حول النصوص الرائدة التي سبقت إلى تجسيد هذا التعدد وإلى توظيفه توظيفاً فنياً ناجحاً.

ويتبادر إلى الذهن في هذا السياق اسم رواية قصيرة أثارت إبّان صدورها ضجة كبيرة ليس فقط من أجل محتواها السياسي وموقفها المعارض للسلطة بل وأيضاً بسبب أسلوبها في التعبير وما تميّز به من تجديد صدم الذوق الأدبي السائد في مصر خلال فترة الستينات. هذه الرواية هي «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة 1966 إلا أن الأمر بمصادرتها حال دون انتشارها بين القرّاء، وقد أعيد طبعها أكثر من مرة ولكن بصورة غير كاملة. ولم تُنشَر كاملة إلا سنة 1986 في المغرب لا في مصر نتيجة مبادرة بين المثقفين المغاربة. ثم بعد ستّة أشهر، وفي أواخر نفس العام، صدرت طبعتان مماثلتان للطبعة المغربية: الأولى في مصر والثانية في السودان.

ولقد عدنا إلى الطبعة المصرية (دار شهدي، القاهرة 1986) فلاحظنا أنها أدمجت هذه الرواية القصيرة (عدد صفحاتها لا يتجاوز 36 صفحة) ضمن مجموعة تتكوّن من ست قصص. وقد ورد العنوان الأصلي «تلك الرائحة» مشفوعاً ببيان الجنس

(indication générique) وضع بين قوسين ونصّه (وقصص أخرى) فكأنّ الحدود بين شكليْ القصة القصيرة والرواية متلاشية. ولعل ذلك يعد مظهراً أول من مظاهر تعدد الأنواع القصصية بين دفتيْ الكتاب الواحد. كما يمكن أن نستشف تردداً في اعتبار «تلك الرائحة» قصة أو رواية. فكأنها عمل تخييلي يتجاذبه هذا النوع وذاك، وليس أدل على ذلك من اعتبار كل من يوسف إدريس ويحيى حقي - وهما من أول من كتب عنها - أنها رواية حيناً وقصة حيناً آخر. على أننا إذا اعتمدنا ما كتبه صنع الله إبراهيم في تقديمه للطبعة الكاملة سنة 1986[1]، وإذا ما دققنا النظر في بنيتها وطبيعة عالمها التخييلي جاز لنا أن نقر بانتماء النص إلى صنف الرواية[2]، فهي رواية قصيرة يتعلق مرويّها بشخصية محورية تخرج من السجن السياسي وتخضع للرقابة القضائية ويتطلب منها ذلك أن تكون موجودة في مقر سكناها من غروب الشمس حتى شروقها. أما بقية اليوم فتقضيه في التعرف على عالم أبعدها عنه سنوات السجن، وكثيراً ما يثير لديها هذا اللقاء بالواقع الجديد المرعب ذكريات وتأملات مدارها الماضي، فيكون الهروب إلى عالم الذات نتيجة الاصطدام - في عالم الرواية التخييلي - بمشاهد ومواقف محبطة مثيرة للأسى.

وتقوم الشخصية المحورية برواية الأحداث بضمير المتكلم، فيأتي خطابها مرآة عاكسة لثنائية الحاضر والماضي، الواقع والحلم (أو الذكرى). يضطلع السرد الآني برصد اللحظة الحاضرة بما فيها

من أحصاد ضاغطة مزدحمة، ويقوم السرد التابع باستعادة لحظات أو تجارب عميقة ظلت عالقة بوجدان الشخصية. وتتجلى هذه الثنائية منذ القراءة البصرية لنظام تفضية النص الروائي وتشكله الطباعي، فقد تضمّن نوعين من الكتابة:

- كتابة أفقية بيضاء، وتتمثل في استغلال الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار استغلالاً مكثفاً «وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي» كما يقول د. حميد لحمداني[3]. وقد استشهد برواية «تلك الرائحة» قائلاً: «وقد استخدم هذه الطريقة المزدحمة في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها صنع الله إبراهيم في روايته المشهورة «تلك الرائحة»[4].

- كتابة عمودية سوداء: «وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية في ما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قليلة لا تشغل الصفحة كلها»[5]. وقد وظّفت في «تلك الرائحة» لأداء التضمينات الغنائية الذاتية التي يهاجم جلها الماضي. وكان استخدام الكتابة السوداء البارزة تقنية طباعية تدْعَم هذا التميز بين ما هو أفقي وما هو عمودي، وبذلك ساهم التشكيل التيبوغرافي في إبراز طبقتيْن سرديتيْن إحداهما

تعتمد رواية الحركة الخارجية ولا تكاد تعتني برصد الحركة النفسية فتتشكل أفقياً[6]، والثانية تغوص في أعماق الذات وتكشف عن أغوار النفس وتأملاتها وذكرياتها فتتشكل عمودياً[7].

إن إخراج الخطاب في ما يسمى بالفضاء النصي (L'espace textuel) يقوم على التعدد إلا أن هذه السمة تتجلّى في مستوى أعمق عند درس أنواع الخطاب التي تحفل بها الرواية. وليس المقصود بذلك تنوع الخطاب القصصي إلى خطاب سردي وصفي وخطاب مشهدي وإنما نعني ما يتردد - داخل الخطاب الروائي - من ملامح خطابات تنتمي إلى أجناس أدبية أخرى (اليوميات والسيرة الذاتية) أو تذكّر بفن من الفنون (السينما تحديداً). ويمكن الانطلاق من ملابسات نشأة نص الرواية لإدراك علاقته بتلك الأشكال.

من المعلوم أن «تلك الرائحة» ولدت في ظروف معينة، معرفتها ضرورية بالنسبة إلى القارئ والناقد، وقد أكد صنع الله إبراهيم في هذا الصدد العلاقة بين الإبداع والتجربة الذاتية قائلاً: «وروايتي [تلك الرائحة] مستمدة في أغلبها من الحالة النفسية والوقائع التي عشتها بعد خروجي من السجن مباشرة»[8]. إن الفترة التي تلت إطلاق سراحه كانت فترة هامة وخِصبة رغم صعوبتها، إذ كان - خلال النهار - يكتشف أشياء جديدة ويصطدم بمواقف وأحداث تبدو له مدهشة في ذلك الواقع الذي

التقاه بعد أكثر من خمس سنوات قضاها وراء القُضبان. أما في المساء فقد كان - عندما يأوي إلى حجرته - يسجّل أحداث اليوم والمشاهدات التي هزّته في نوع من اليوميات الخاصة (Le Journal intime). يقول في تقديمه للرواية: «كنت - عندما كتبت «تلك الرائحة» خارجاً لتوي من السجن، خاضعاً للرقابة القضائية التي تستلزم التواجد [هكذا !!] في المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضي بقية اليوم في التعرف على عالم ابتعدت عنه أكثر من خمس سنوات. وما إن آوي إلى حجرتي، حتى أجد نفسي مدفوعاً لأن أسجل بلمسات سريعة ما مرّ بي من أحداث ومشاهدات كانت تهزني بعنف وتبدو لي عجائبية»(9).

لقد مثّلت هذه اليوميات (وقد تجمّع له منها - كما يقول - عدد يصل إلى ستة عشر يوماً) المادة الخام للرواية فهي بمثابة المواد الأولية التي منها يصاغ العمل الفني، وقد نبّه المؤلف إلى ذلك بقوله: «شعرت وأنا أقرأ يومياتي الوجيزة بأنّي أمام مادة خام لعملٍ فني، لا يتطب مني بعدُ غيرَ جهد التّشكيل والصّقل»(10). فإلى أي مدى رشح الخطاب في «تلك الرائحة» بما يدل على أنها في الأصل تقييدات سريعة لأثر اللقاء بين المؤلف والواقع؟

يتميز خطاب اليوميات بجملة من الخصائص لعل من أهمها ثلاث: أولاها أنه خطاب فوري(11)، والثانية أنه يقوم على أسلوب برقيّ سريع، أما الثالثة فتتمثل في أنه لا يخلو من

تكرار. والمتأمّل في «تلك الرائحة» يلاحظ بيسر ملامح التسجيل الآني للانطباع الأول[12]، فهناك تدوين لأحداث اليوم العادي منها والطريف أو حتى الشاذ دون عناية «بانتقاء المفردات أو سلامة اللغة أو مداراة القبح الذي يصدم النفوس الحساسة» على حد عبارة صنع الله إبراهيم في التقديم[13]. وهذه الخاصية تتوفّر في النص الأصلي (الكتابة الأفقية بأحرف عادية) المتصل بالحاضر، وقد التقى الهاجس الفني للمؤلف وهو «أقصى تصوير للواقع من مختلف الجوانب وبالذات تلك الجوانب التي ألفنا أن نغمض عيوننا عنها»[14] بطبيعة اليوميات فأنتج كتابة تنتمي إلى ما سماه الدكتور سماح إدريس بـ «الواقعية العارية»[15].

أما الخاصية الثانية لخطاب اليوميات فتتمثل في الأسلوب البرقي، وقد كان المؤلف واعياً بذلك، حريصاً على الاحتفاظ به حين صاغ مادته صياغة روائية. إنه يتحدث عن «اللمسات السريعة» و«السطور المحمومة»[16]، وينعت ما تجمّع لديه من يوميات بـ «التلغرافية» ثم يؤكد إبقاءه على هذا الأسلوب في عملية التشكيل الفني لـ «تلك الرائحة». يقول في التقديم: «قررت أن أحافظ على النفس اللاهث الذي ميّز اليوميات بعد أن رتّبت محتوياتها بطريقة خاصة»[17]. ويتجسد هذا النفس اللاهث في الجمل الفعلية القصيرة الخالية من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية والتي تنتظم في «تتابع لاهث لا يتوقف للتحليل والتمحيص؛ ترصد كل شيء فظواهر الواقع كلها تتساوى في

القيمة، ترصد وحسب دون أن تحفل بالتقاليد الاجتماعية ولا بالتقاليد الأدبية (فلا تتورع عن الرّكاكة في التركيب أو التكرار لبعض الأفعال وأدوات الوصل، ولا تحفل بضيق القاموس المستخدم) »[18]. لقد عثر صنع الله إبراهيم على ضالته في أسلوب هيمنجواي القائم على مبدإ «اِلمس وامض» ولا شك أن استجابة اليوميات لهذا الأسلوب هي التي تفسر محافظته على الإيقاع السريع في الطبقة السردية الأولى وهو إيقاع يتشكل عبر محددات زمانية تحيل على فترات من اليوم مثل الصباح والمساء أو الليل.

ونظراً إلى تشابه كثير من الأفعال التي تضمنتها الرواية وانتماء أغلبها إلى صنف العادي واليومي المألوف فإن «تلك الرائحة» - وهي في الأصل مجموعة من اليوميات - لم تخل من تكرار ناتج عن طبيعة التجربة وعن نوعية الخطاب التسجيلي في اليوميات. فمما لا شك فيه أن تصوير الأفعال العقيمة والحركة الدائرية التي تتشكل وفقها يستدعي حدوث التكرار في الخطاب وقد ساعد استنباط النص الروائي من مادة خام خاصِّيتُها تدوين أحداث متشابهة في الإبان على جعل الخطاب يكرر نفسه. ففعل ركوب المترو على سبيل المثال فعل يومي متكرر وهو يتعاود في الخطاب بصورة لافتة دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالإيقاع السريع للنص الأصلي.

لقد انبثقت الرواية من رحم اليوميات فحافظت على أهم

خصائص الخطاب فيها، وكان المضمون (أو الموضوع) ملائماً هذا الشكل، بل يمكن القول إن الشكل تولّد عن طبيعة الحكاية التي ترويها «تلك الرائحة». ويلخّص صنع الله إبراهيم هذه الفكرة بقوله: «وذات يوم لا أنساه»، بينما أنا ساخط على نفسي لعجزي عن الكتابة، وقد بدأت تعذّبني من جديد الأسئلة عن طريقي الخاص وصوتي المتميز ألقيت نظرة على هذه السطور المحمومة التي تجمعت في أوراق قليلة. وألفيتني في موقف أرشميدس. ها هو الصدق الذي أبحث عنه. ها هي قطعة خام من واقع حقيقي لا تزويق فيه ولا محاولة لإخضاعه لتنظير سياسي أو فلسفي قد يخطئ. قطعة خام تنتظر أصابع الفنان لتصنع منها كائناً متكاملاً متميزاً. لقد وجدت موضوعي الخاص بشكله المتميز المرتبط به»[19].

ذلك هو شأن النص الأصلي وترسّبات خطاب اليوميات فيه، فما شأن السيرة الذاتية مع الرواية؟

لننطلق أولاً من التمييز بين السيرة الذاتية واليوميات. لعل أهم فارق بينهما يتمثل في افتقاد اليوميات إلى المنظور الاستعادي في القص، في حين أن السيرة الذاتية هي قصة استعادية نثرية يحصل فيها التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية. وبناء على هذا التقابل يحق لنا أن نتساءل عن حظ «تلك الرائحة» من الخطاب السِّيرَذاتيّ خاصة وأن صنع الله إبراهيم قد صرّح قائلاً: «حددتْ «تلك الرائحة» الموقف الذي

يدفعني إليه مزاجي الخاص: الوحدة بين الرواية والواقع والمؤلف وهي وحدة جعلتني أقف دائماً على حافة السيرة الذاتية، لا يفصلني عنها غير حاجز التشكيل الفني»[20]. إن أهم ما يستنتج من هذه الشهادة هو أن «تلك الرائحة» ليست سيرة ذاتية بالمعنى الفني الدقيق للكلمة ولكنها رواية تحتوي عناصر عديدة من تجربة المؤلف وحياته الخاصة، فهو قد اتخذ من الأحداث التي عاشها - إثر خروجه من السجن - مادة للكتابة الروائية التخييلية من ناحية، وضمن نصه بعض ذكريات السجن والطفولة والشباب من ناحية أخرى. وهو ما جعله، في اعتقادنا، يقول إنه «يقف على حافة السيرة الذاتية» وهو يستعمل هذا المصطلح في مفهومه الواسع. لكننا إذا فحصنا نوعية الخطاب الذي يقوم عليه النص التحتي (أو الطبقة السردية الثانية) ذو الكتابة العمودية السوداء، تبيّن أنه خطاب الرواية السيرذاتية بل هو خطاب قريب من السيرة الذاتية.

يقول جورج ماي: «إن الفترة الفاصلة بين زمن التجربة وزمن تدوينها تكون في السيرة الذاتية أكبر منها في اليوميات الخاصة»[21]، ولذلك فإن مدار السيرة الذاتية يكون على الماضي البعيد عادة، وتكتسي النتائج المنجزة عن هذا الفاصل الزمني أهمية كبرى، فلئن كانت اليوميات تقوم عى تسجيل الانطباع الأول وتدوين ما يجري أو يشاهد في الإبان، فإن السيرة الذاتية تتطلب مسافة زمنية كافية لغربلة الذكريات، ولا شك أن صمود

ذكرى بعينها في وجه الزمن يثبت أن لها من الشأن ما يرفعها درجة على الذكريات الأخرى التي طواها النسيان. يقول جوليان قرين: «النسيان غربال لا يمر من ثقوبه إلا ما هو جوهري»[22]. وإذا اعتبرنا أن الاسترجاعات المضمّنة في «تلك الرائحة» هي بمثابة سير ذاتية للشخصية المحورية - ويعزز هذا الاعتبار توفّر نقاط التقاء عديدة بين حياة صنع الله إبراهيم المؤلف وتجاربه وبين الأحداث والشخصيات التي يحيل عليها النص التحتي - فإن ما يشد الانتباه في خطاب هذه السيرة هو اختلافه كلياً عن خطاب اليوميات التي تشكل منها النص الأصلي (الطبقة السردية I).

ويتجلّي هذا الاختلاف في عدة مظاهر نكتفي بالوقوف على أهمها. فالخطاب في الطبقة السردية الأولى جاف تقريري يرصد واقعاً تدينه الشخصية وترفضه وتضع بينها وبينه مسافة تعبّر عنها اللغة. أما في الطبقة السردية المضمَّنة فتتغير لغة الخطاب لتصبح لغة ذاتية غنائية تتجاوز أحياناً حدود الغنائية الفردية لاكتساب غنائية أكثر تعدداً. فالأنا تكون في حالة اندماج واتصال مع الآخر على عكس وضعية الغربة والانفصال التي يعبر عنها خطاب اليوميات.

وقد أشار صنع الله إبراهيم إلى تجاوزه الواعي للحياد البارد في النص الأول إلى لغة التفاعل/ أو الانفعال في النص الثاني فقال: «لقد استعملت في [تلك الرائحة] في صياغتها الأولى سردية واحدة ولكني بعد ذلك شعرت أن هناك أماكن

كثيرة تحتاج إلى نوع من التعميق الشعوري فتوخّيت التضمينات التي سميتها بيني وبين نفسي مقاطع غنائية»[23]. ومن المعلوم أن هذه التضمينات كانت في مشروع الرواية الأول هوامش جمعها المؤلف في نهاية النص لكن يوسف إدريس - عند اطلاعه على الرواية قبل طبعها - اعترض على فكرة الهوامش واعتبرها مغالاة في التجديد وأقنع المؤلف بنقلها إلى داخل النص. وبذلك أصبحت جزءاً مهماً منه ينبثق عن المستوى الأول للقص بواسطة التداعي؛ فالمقاطع الغنائية - وجلها يتعلق بالماضي - هي استجابة لقادح في الحاضر فتنفجر الذكريات القريبة والبعيدة أو تدهم الشخصية المحورية فتحررها من قيود الواقع لتسترجع لحظات الحب المفقود أو الطفولة الضائعة في خطاب لا يخلو من شاعرية واستعمال للمجاز؛ إنه زمن حميمي باطني يستغرق الشخصية المحورية استغراقاً كاملاً فيأتي الخطاب منطلقاً من الذات مرتداً إليها بخلاف خطاب اليوميات المتسارع الذي لا يتجه إلى مخاطَب بعينه وإنما يكفيه أن يسجّل ويرصد ليفضح ويكشف في لغة خالية من الإحساس أو تكاد. ونظراً إلى أن خطاب السيرة يغوص عمودياً في الذاكرة ويتوقف عند محطات هامة فيكشف الحركة النفسية والانفعالات العاطفية، فقد تشكل وفق إيقاع بطيء حيث يقل الحدث الخارجي ويتسع التحليل و«التعميق الشعوري» حسب عبارة المؤلف.

إن جل النقاد يؤكدون قدرتهم على استشفاف السيرة الذاتية

من خلال ما تختص به من «نبرة» ونوعية حضور و«تميز للصوت» وليس أكثر تعبيراً عن ذلك في «تلك الرائحة» من قصص الطفولة المضمّنة ونخص بالذكر قصة «الشوكولاتة» المدرجة في نهاية الرواية، وذكريات الصبا مع ابنة عمته (ص 51 - 52)، واستعادة لحظات الحب مع نجوى (33 - 34). ففي مثل هذه النصوص التي تتحدى قيود النظام على حرية الشخصية/ الرواية المكانية والزمانية يقوم السارد/ البطل برحلة عبر الزمان والمكان، مقرّها الوجدان المنفلت من كل قيد أو حصار ومداها حياة زاخرة بالتجارب الغنية.

لقد تشكل المروي في «تلك الرائحة» حسب نمطين من الخطاب يراوح بينهما النص هما خطاب اليوميات وخطاب السيرة الذاتية: الأول يغلب عليه إيقاع سريع والثاني يقوم على إيقاع بطيء. والإيقاعان على اختلافهما يذكران بالتركيب السينمائي وبحركة عين الكاميرا في متابعتها للقطات بسرعةٍ أو ببطءٍ وفي تقنية التبعيد أو التقريب التي تستعملها. ومن أبرز الأمثلة على ذلك تغير الإيقاع ما بين النص الأصلي (المشاهدات) والنص التحتي (الذكريات) في السياق التالي: «ركبت المترو. وراقبت أبواب العربة وهي تنغلق. ووقفت بجوار حجرة السّيدات، وجعلت أتأملهن واحدة واحدة. كانت شعورهن مصفّفة بأشكال معقدة ووجوههن مثقلة بالأصباغ. ونزلت في الإسعاف. وكان هناك رجل ملقىً على الرصيف بجوار الحائط وقد غطّته جرائد ملوثة

بالدماء. وعلى الرصيد وسط الشارع تجمّعت عدة نساء بملاءات سوداء جعلن يلوحن بأيديهن ناحية الرجل وهن يولولن» (ص 28). فالنص يقوم في هذا المقطع المقتطف على متابعة المشاهد بسرعة، دون توقف أو انفعال، لا فرق في ذلك بين منظر الدماء وتسريحة الشعر أو الوجه المثقل بالأصباغ. إنها تتساوى في القيمة بالنسبة إلى الشخصية التي تمثل مجرد متفرج وترصد ما تراه ولكنها تضع بينها وبينه مسافة (تقنية التبعيد مزدوجة الدلالة).

فلنقارن هذا المقطع بالمقطع الاسترجاعي الذي يليه: «**كنت أجلس إلى جواره ويدي مقيّدة إلى يده. وكنّا في مؤخرة السيارة وخلفنا بقية السيارات. وكان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئاً. وكان يردد في صوت خافت مقطعاً من أغنية حب قديمة. وكان الهواء لاذعاً ولم يكن من شيء يقينا برودَته. وأخذت أرتجف وأسناني تصطكّ. ولم نكن نرى شيئاً من الطريق. وجعلنا نتحدث عن هيمنجواي. وفي الظلام رأيته يخرج مشطاً من جيْبه ويمشط شعره الذي امتلأ بالبياض. وكنت أعرف أنه يصبغه ليخفي بياضه. وكان الصمت يسود العربة... وعندما وصلنا كان ذلك في الفجر. وأنزلونا بالعصيّ. وجلسنا على الأرض. وكنا نرتعش من البرد والرّهبة. وكان هو أطولنا. وسمعت صوتاً يقول: ها هو وضربوه على رأسه. وقالوا له: اخفض رأسك يا كلب. وأخذوا ينادون علينا. ثم نادوا عليه. وكانت هذه هي آخر مرة رأيته فيها**». (ص 28 - 29).

عندئذ يتجلى لنا ما فيه من تقريب للصورة وبطء في الإيقاع متولديْن عن التركيز على المشهد المستمد من الذاكرة: إنه شهدي عطية الرفيق الشيوعي الذي مات بسبب التعذيب في السجن سنة 1961. ففي مقابل الانفصال العاطفي والوجداني في خطاب اليوميات، يتجسد التفاعل مع الذكريات في خطاب السيرة الذاتية: مشاهد أو لقطات سريعة «لاهثة» منفصلة عن الذات من جهة وصور غنية بالظلال والمعاني يقع تثبيتها لرسوخها في الذاكرة وتجذّرها في النفس من جهة ثانية. إنها تقنية تذكّر بفن السينما والتركيب القائم على التداول بين المرور السريع على بعض المشاهد والتمهل عند بعض المواقف المستحضرة من الماضي لأهميتها ودلالتها.

بهذه الصورة تتعدد أشكال الخطاب في رواية صنع الله إبراهيم الأولى «تلك الرائحة»، هذه الرواية التي تعد من أعمال التجريب في القص العربي المعاصر؛ تتعدد، ولا تتعارض أو تتنافر بل تتزاوج وتتكامل لتنصهر في نص روائي تخييلي يعكس سعي المؤلف الحثيث - منذ البداية - إلى أن يكون له صورته الخاص وطابعه المميز. ولعل التصدير الذي اختاره من رواية «صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس يعبر أصدق تعبير عن هذا الهاجس إذ جاء فيه: «أنا نتاج هذا الجنس - وهذه البلاد وهذه الحياة... ولسوف أعبر عن نفسي كما أنا...». فالكاتب ليس منبتاً أو منفصلاً عن منابعه: فهو عربي مصري يعيش

عصره ويعتز بانتمائه إلى وطن ولكنه - بقدر تجذّره في بيئة ما وعصر ما - يتمسك بفرديته وأصالته الشخصية ويبحث عن صوته الحامل لفكره ورؤيته للواقع. ألم يقل عنه يوسف إدريس في مقدمة الطبعة الأولى: «ومنذ عرفت صنع الله وهو أصيل لم أشهده مرة متلبِّساً بخاطر ليس من صنعه أو بفكرة لم يشْقَ في تحصيلها»[24]؟

لقد وظّف مؤلف «تلك الرائحة» في روايته عديد الأشكال فجاءت (في حجمها الصغير) عملاً مكثفاً معبّراً عن موهبة أصيلة ورغبة في التمرد على القص العربي: التقليدي منه والمنضوي تحت شعار الواقعية الاشتراكية على السواء. فشخصية صنع الله إبراهيم الكاتب ومواقفه تسِم الرواية كلها إذ لم يقتصر الأمر عنده على قضية الشكل، فقد كان المقصود هو إعادة النظر في الموقف من الواقع نفسه. ولعل ما قاله جورج ماي حين أكد أن «تعدد أشكال التعبير الأدبي وتنوعها غير المتناهيين ليسا بقادريْن على أن يحجبا عنا تماماً شخصية الكاتب باعتباره قوة موحدة ورغبة في التجلي عارمة»[25]... لعل هذا القول لا ينطبق على كاتب كما ينطبق على صنع الله إبراهيم في «تلك الرائحة».

# الهوامش

*) مداخلة ألقيت في ندوة «تعدد الأجناس الأدبية في الرواية العربية»، المندوبية الجهوية الثقافية بنابل. نابل من 22 إلى 24 ماي 1998.

1) يذكر المؤلف مصطلح «رواية» في حديثه عن «**تلك الرائحة**» ما لا يقل عن 16 مرة. وقد عدّها في شهاداته وتصريحاته «روايته الأولى».

2) سواء اعتبرناها رواية قصيرة أو قصة طويلة فالثابت أنها بنائياً لا تنتمي إلى فن القصة القصيرة القائم على وحدة الموقف والانطباع وعلى التكثيف والتركيز. راجع في نفس الكتاب: (أقصوصة «الثعبان» مثلاً).

3) د. حميد لحمداني «**بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**»، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط. 1، 1991، ص 56.

4) د. حميد لحمداني «بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)»، ص 56.

5) المرجع السابق، ص 56 - 57.

6) يمكن الرجوع إلى ص 25 - 27 وص 38 - 41 من الرواية لتبين ازدحام الكتابة الأفقية.

7) راجع على سبيل المثال ص 29، ص 30، ص 33 - 34.

8) جاء ذلك في حواره مع الدكتور محمد رجب الباردي في ملحق أطروحته: «**الرواية العربية الحديثة في مصر وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا**»، تونس 1991، نص مرقون، ص 22.

9) صنع الله إبراهيم: «**تلك الرائحة**»، ص 8.

10) نفس المرجع، ص 11.

11) المقصود بذلك الفترة الفاصلة بين زمن التجربة وزمن تدوينها وتكون قصيرة في اليوميات.

12) راجع مثلاً ص 60: «كنت أريد الآن أن أعرف متى ماتت أمي...».

13) «**تلك الرائحة**»، ص 10.

14) مجلة «المهد للثقافة والفنون» عدد 8، س 3، 1986 (والكَلاَمُ لَهُ).

15) في كتابه «**المثقف العربي والسلطة**»، طبعة دار الآداب 1992، ص 171.

16) وردت هذه العبارة في شهادة له بعنوان «تجربتي الروائية» ضمن: «**الرواية العربية: واقع وآفاق**»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط. 1، 1981، ص 295.

17) «**تلك الرائحة**» ص 11.

18) صنع الله إبراهيم: «كيف أكتب»، مجلة «مواقف» عدد 69، خريف سنة 1992.

19) صنع الله إبراهيم: «تجربتي الروائية» (شهادة) ضمن «**الرواية العربية: واقع وآفاق**) ص 295.

20) صنع الله إبراهيم: «تجربتي الروائية» (شهادة) ضمن «**الرواية العربية: واقع وآفاق**» ص 296.

21) جورج ماي: «**السيرة الذاتية**»، تعريب: محمد القاضي، عبدالله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيتَ الحكمة، 1992، ص 162.

22) نقلاً عن جورج ماي: «**السيرة الذاتية**» (مرجع مذكور)، ص 162.

23) ورد ذلك في حواره المذكور مع د. محمد رجب الباردي، ملحق أطروحته، ص 24 (نص مرقون).

24) «**تلك الرائحة**»، ص 19.

25) جورج ماي: «**السيرة الذاتية**» (مرجع مذكور، ص 197.

* * *

# العربية بين إشكاليات الطرح وآفاق التناول(*)

محمد النويري

* محاضرة ، ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة .

## التقديم

مثلت المسألة اللغوية إحدى أكبر القضايا المحورية في كل البلاد العربية وفي كل مستويات المجتمع. فاللغة العربية اكتسبت حظوتها عندنا من تاريخها العريق باعتبارها لغة الدين والعلم والحضارة. لغة لا تحتاج إلى من يستدل لجمالها وشاعريتها ودقتها وضبطها. هذا جميعاً يشهد له تراث ضخم اتسع لكل المجالات التي يمكن للأداة اللغوية أن تكون فيها الوسيلة والمسلك والغاية. فهل ينكر إلا معاند أن العربية استوعبت في أوج ازدهارها كل العلوم فكانت متفتحة لا تستغلق على المفاهيم، دقيقة لا تعوزها القدرة على الضبط واضحة مطواعة ترتقي إلى أعلى مستويات البسط والطرح. لكننا عندما نتأمل واقع لغتنا اليوم نلاحظ بعيداً عن كل تشاؤم أن الأمر يختلف، الإبداع قليل والمسطلحات مضطربة تنوء بمفاهيمها. فهي قلقة لا تكاد تستقر والعبارة كثيراً ما نجدها مثقلة أنهكها سعي اللحاق بأفكار ومفاهيم غربية انبهرت منها العقول ولما تتمثلها التمثل الهادىء الرصين.

ما هي أسباب الاختلاف بين الحالين وهل في وسع لغتنا أن يعود إليها سالف بريقها. ذاك هو الإشكال الذي يسعى عملي

هذا إلى أن يكون مساهمة من المساهمات الهادفة إلى محاولة فكه، بحثاً عن أساس منهجي يمكننا من التعامل مع المعطى اللغوي تعاملاً بعيداً عن الحساسيات الإيديولوجية التي يبالغ أصحابها أحياناً في التأكيد عليها تأكيداً يغيب الحقيقة اللغوية في خضم من الشعارات والشعارات المضادة وتصبح المسألة وكأنها عنصر من عناصر معادلة إيديولوجية لا نهتم فيها بالأبعاد الأساسية التي ينبغي أن تظهر عند التعامل مع الظاهرة اللغوية، بقدر ما نهتم بأمور جانبية: بعضنا يدافع دفاعاً يستمده أساساً من الماضي وبعضنا الآخر يجرح تجريحاً يستمده من الحاضر مما يتوهمه من أن العربية عاجزة عن استيعاب العلوم الحديثة. والعجز ليس فيها وإنما هو فينا، فهل اللغة إلا مؤسسة من مؤسسات المجتمع ينبغي أن ننزلها منزلتها منه. إذ هي لا تزيد على أن تستجيب إلى حاجاته. تعي ما ارتقى إلى مستوى الوعي به فتفصح عنه إفصاحاً لا يربو ولا ينقص عن مستوى إدراكه. فاللغة تعكس رؤية المجتمع للحياة ومنطقه في فهم معطياتها ودرجة الجهد التي بلغها في التفكير وإعمال العقل. من ثم كان لزاماً علينا أن نحلل طبيعة هذه العلاقة، علاقة اللغة بالمجتمع.

## 1 - اللغة في صلتها بالفكر والمجتمع:

### 1 - في صلة اللغة بالمجتمع:

بين أكثر من دارس أن اللغة ليست مجرد مصطلحية: دوال

تقابلها مدلولات وأسماء بإزاء مسميات جاهزة سلفاً، قد ضبطت الحدود بين عناصرها بحيث لا تداخل بينها[1]. وهو رأي كثيراً ما ننساق وراءه انسياقاً تبرزه مواقف عديدة لنا من اللغة سواء في مستوى الفكر أو في مستوى الممارسة. من ذلك مثلاً أن عدداً كبيراً منا يمارس الترجمة وهو يتصور أن الأمر فيها لا يزيد على أن نوازن بين الكلمات بحثاً عن تناظر بينها تعدل فيه الكلمة الكلمة. ويكون الحل - وينبغي في أذهانهم أن يكون في اقتناص التناسب الدلالي بين اللغة المترجم منها وتلك المترجم إليها. هذا التصور الذي يمكن أن يكون صحيحاً عندما يتعلق بأسماء عدد كبير من الكائنات الحية لا يصح في أغلب المجالات التي نحتاج فيها إلى اللغة أداة في العبارة عن المقاصد.

إن اللغة ليست مجرد قائمة من الكلمات تقابل قائمة من المعاني والمسميات، ذلك أن معطيات الوجود ليست متمايزة سلفاً والحدود بين عناصرها ليست معطاة مسبقاً، بحيث يقتصر دور الإنسان على إطلاق الأسماء على عناصر اتضحت ماهياتها تلقائياً وبصورة طبيعية. فضبط عناصر الوجود وتعيينها بالأسماء وثيق الصلة بفكر الإنسان وتجربته في الحياة. ويلح فردينان دي سوسير أب اللسانيات المعاصرة على هذه النقطة إلحاحاً لافتاً. فهو يبين أن «التقسيم اللساني Découpage linguistique لحقائق الوجود وثيق الصلة بتجربة الإنسان»[2]. والأمثلة على ذلك عديدة من ذلك على سبيل الذكر أن الوحدات

الدالة على الزمن تختلف من مجتمع إلى آخر باعتبار علاقته المخصوصة بمجاله الطبيعي. فإذا كان المجتمع العربي يميز في الزمان بين وحدات الفجر والصبح والظهر.. إلخ إنطلاقاً من خواص استقامت لها في ذهنه فإن هذه الخصائص ليست ماثلة في ذهن غيره ممن عاش تجربة مغايرة . فالمجال الطبيعي الذي عاش فيه لم يتح له أن يمارس تجربة مماثلة فهو إنطلاقاً من واقعه المخصوص يقسم وحدات الزمن اليومية تقسيماً يلائم تجربته. ليس هذا فحسب، إذ أن رؤية المجتمعات للأشياء قد تختلف حتى وإن كانت هذه الأشياء لا تختلف في خواصها الذاتية، فقوس قزح مثلاً هو واحد في ذاته. ولكن التمييز بين الألوان التي يتضمنها يختلف من مجتمع إلى آخر فإذا كان عدد منها يميز فيه بين ألوان الخزامي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر فإن بعض المجتمعات تقطع هذه الألوان تقطيعاً مختلفاً. «فإننا نلاحظ في لغة مقاطعة برطانيو Bretagne شمال فرنسا ولغة بلاد الغال في انجلترا أن اللفظة الواحدة glas تنطبق على قطعة من قوس قزح تغطي تقريباً منطقتي الأزرق Bleu والأخضر Vert في الفرنسية»[3] وما يسميه الفرنسيون أخضر هو في لغات أخرى تقسيم بين جانب مما يعتبرونه أزرق[4]. وآخر مما يعتبرونه أصفر «بل إن بعض اللغات تكتفي بلونين أساسيين يطابق كل منهما في الجملة نصف قوس قزح»[5]. كذلك فإنه من المعروف أن الإنسان الغريب عن الواحات لا يرى في أصناف التمور العديدة

إلا صنفاً واحداً يطلق عليه اسماً واحداً أما أهله فهم يميزون بين أصناف له عديدة وأسماء لها كثيرة.

على هذا الأساس نفهم اعتبارهم اللغة «مؤسسة بشرية»(6) فهي وثيقة الصلة بالاجتماع الإنساني منه تنشأ وعن حاجاته تفصح. ولما كانت المؤسسة البشرية وثيقة الصلة بظروف المجتمع وواقعه فإنها تنتظم الإنتظام الذي يمكنها من الاستجابة إلى أداء مهمتها داخله. ولا تخرج المؤسسة اللغوية عن هذا. لا بل هي الإطار الأمثل لمثل هذا. فهي تستقيم نظاماً عن دوال راتبة على معان وفق الكيفية التي يمليها عليها دورها الذي تقوم به داخل المجتمع. هذه الكيفية هي التي يسميها بعض العلماء «روح اللغة» أو «عبقريتها».

ولما كانت الوظيفة الأساسية للغة هي بيان وتبيين، تواصل بين أفراد المجموعة فهي تسعى أبداً إلى صقل أدائها في قيامها بوظيفتها، ولقد أكد اللساني المعاصر أتو ياسبرسن (Otto Jespersen) أن تاريخ اللغة هو في الحقيقة سعي دائب لتحقيق غايتين: المجهود الأدنى والاقتصاد اللغوي، «أن يصل المعنى ولم يطل سفر الكلام» كما قال أحد بلغائنا القدامى. وهو ما يقرره أندري مارتيني قائلاً: «إن اللغات إنما تتغير عبر الزمن لكي تتلاءم من أقصد السبل مع حاجيات التواصل في المجموعة التي تتكلمها وتلبيها»(7).

إن النخوة التي تشعر بها بعض الشعوب نحو لغاتها هي

وليدة الوعي بهذه العلاقة الحميمة بين المجموعة ولسانها. تبذل المجموعة جهدها حتى تكون العبارة وافية دقيقة وتنتظم اللغة الإنتظام الذي يمكنها من الإستجابة إلى العبارة عن المقاصد. فعندما يقول ريفارو "Rivarol" «ما ليس واضحاً ليس من الفرنسية في شيء» فهو تعبير عن النخوة التي يشعر بها الفرنسي إزاء لغته وهي عين النخوة التي كان يشعر بها أسلافنا إزاء لغتهم. شعور ما أحوجنا إليه اليوم إذ أن اللغة هي المجتمع فاستخبر عن حالها تخبر حاله ، فهي المرآة التي تعكس واقعه حركيته أو جموده تطوره أو تخلفه.

## 2 - في علاقة اللغة بالفكر:

إنّ العلاقة بين اللغة والفكر علاقة جدلية يستند فيها الواحد منهما على الآخر. ويمد كل منهما صاحبه بما يقوم عليه وجوده. هذه الحقيقة أكدها أكثر من عالم. فاللساني السويسري دي سوسير يثبت أن التفكير لا وجود له خارج حدود اللغة، وأن الفكر قبلها ليس إلا فوضى لا يستقيم لها نسق ولا تتميز فيها حدود ولا يدرك لها أصل فيقول: «إن فكرنا من الناحية النفسية وبقطع النظر عن التمييز عنه بالكلمات لا يعدو أن يكون كتلة مبهمة الشكل غامضة الملامح. وقد اتفق جميع الفلاسفة واللغويين في كل العصور بأنه لولا الاستعانة بالدلائل لكنا عاجزين عن التمييز بين فكرتين تمييزاً واضحاً دائماً. فمثل الفكر إذا اعتبرناه

في حد ذاته كمثل السديم حيث لا شيء معين الحدود بالضرورة فلا أفكار موجودة سلفاً ولا وجود لأي شيء متميز قبل ظهور اللغة»[8]. فالفكر لا يتحرك إلا عندما تتحرك اللغة، عن حركتها تنشأ الفكرة . ذلك أن مجال المعاني مجال ممتد خط مفتوح ليس في وسع الذهن أن يميز فيه نقطة عن نقطة إلا على أساس لغوي يقول دي سوسير في موطن آخر من دروسه «إن الفكر هو شيء مشوش بالطبع لابد له من التجزؤ لكي يصبح دقيقاً مضبوطاً»[9]. هذه التجزئة ينجزها الإنسان على أساس تجزئة أخرى هي التجزئة الصوتية[10]. ومن ثم فإن الصحبة بين اللغة والفكر هي صحبة لا تنفصم وشائجها أبداً لأنه لو حدث أن انفصمت لانعدم كلاهما. وامتزاج اللغة بالفكر لا يظهر في حالات التواصل فحسب وإنما هي ظاهرة لازمة نجدها في حالات الإنسان كلها سواء حدث غيره أو فكر فيما بينه وبين نفسه مناجياً أو متأملاً يقول الفيلسوف الألماني كاسيرر «إن كل انكفاء على الذات نلاحظها وكل تعرف على حالاتنا النفسية تحكمه اللغة وترتبه بالرغم من أنا لا نعي ذلك في العادة. ليس فقط بالإعتبار الذي يذهب إليه أفلاطون عندما يقول: (إن الفكر هو حديث الروح مع ذاتها) وإنما في مجال الإدراك والحدس حتى في أعماق أحاسيسنا نقف على هذه العلاقة هذا الإمتزاج باللغة»[11].

والحقيقة التي ينبغي أن نخرج بها في هذا السياق هي أن نشاط الفكر يصحبه دائماً نشاط لغوي. فعندما تفضي الفكرة

إلى الفكرة تتفتق الكلمة عن الكلمة وينشأ من الكلام كلام فتثرى اللغة وينضو رصيد الكلمات.

## 3 - تاريخ اللغة تاريخ الفكر والثقافة:

إن البحث في تاريخ اللغة هو بحث في تاريخ المجتمع الثقافي والحضاري. وعلى قدر ثراء هذا التاريخ يكون ثراء اللغة. على أنه ينبغي أن نميز في هذا السياق بين الجوانب الثقافية التي نعتبرها من سمات المجتمعات الخاصة والجوانب الحضارية التي نعتبرها عامة مشتركة بين الأمم ينبغي أن تساهم فيها كل المجتمعات وتدلي بدلوها فيها كل الحضارات. أما الأولى فهي تتصل بنمط العيش والعمارة وطرق اللباس وصنوف الأطعمة وغيرها مما يميز مجموعة بشرية عن أخرى. فلا يجوز مثلاً أن نعتبر غياب بعض أنواع الطعام عن مجتمع من المجتمعات قصوراً اجتماعياً أو حضارياً. فأن لا نجد ما يقابل أسماء بعض الأكلات الغربية في لغتنا العربية مثل الستاك أو الهمبورغر - أو البايلا، لا يمكن أن نعتمد هذا لنقول إن العربية تشكو عوزاً حضارياً. ذلك أنا نجد في مجتمعاتنا العربية من ضروب الطعام ما لا نجده في البلاد الغربية فهل ننسبها إلى العوز الحضاري؟

لكنا قد نجد صعوبة في العثور على ما يقابل مصطلحاً علمياً أجنبياً في لغتنا العربية في مجالي العلوم الصحيحة أو العلوم الإنسانية. هذا هو العوز الحضاري لأنه وليد آفتين: الكسل

والتواكل، كسل في البذل المعرفي وتواكل في تحصيله ذلك أنا أصبحنا نعتمد على غيرنا في مجال تحصيل المعرفة اعتماداً يكاد يكون كلياً.

ومن الغرائب أن الاتكال على الغير تسرب حتى إلى الخطاب اليومي للأفراد العاديين ولم يعد غريباً أن نرى الناس يتوسلون في العبارة عن مقاصدهم بكلمات وجمل أجنبية، عادة ما تكون بلغة المستعمر الذي أخرجناه من حدودنا لكنا حافظنا عليه في قلوبنا «والمغلوب مقتد أبداً بالغالب».

ومن أسباب القصور اللغوي في المجال العلمي أن جانباً من علمائنا يفكرون ولا يكتبون إلا باللغة الأجنبية التي بها تعلموا، فأنى للعربية أن تستفيد مما فكروا أو دونوا. وقد يكتب بعضهم باللغة العربية كتابة تحمل ملامح الأجنبية، مصطلحات غربية وأخرى عربية لم تخلص للإصطلاح فالغموض يلفها. ولولا خشية الإحراج لذكرت من الكتابات ما لا طمع لي ولك في فهمه مع أننا نفهم الكتابة الأجنبية وهي تتناول نفس الموضوع.

إن القصور الذي أتحدث عنه، أسبابه تاريخية في جوانب عديدة منها. ومع ذلك، فنحن، جيلنا والأجيال اللاحقة ينبغي أن نتحمل مسؤوليتنا كاملة في تجاوزه.

## 2 - الترجمة مزاياها ومشاكلها:

حظي المترجمون في كل الحضارات بتقدير يعبر عن الإقرار

بفضلهم. فالترجمة بوابة من بوابات العبور إلى اكتساب المعرفة وتحصيلها. ولجميعنا إلمام بما كانت عليه منزلة المترجمين لدى الخلفاء. فالخليفة العباسي المأمون كان يهب المترجم زنة كتابه ذهباً. ولاشك في أن مؤسساتنا الجامعية والثقافية واعية بأهمية الترجمة باعتبارها تمثل أحد الحلول العاجلة التي تمكن من مواكبة المستجدات الفكرية في شتى أصناف المعرفة. لكن المتأمل في الجهود التي تبذل هنا وهناك لتعريب المصنفات التي تعد حدثاً في مجالها لا يسعه إلا أن يلاحظ ما يسم المسعى كله تقريباً من ارتجال.

إن الترجمة لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها على الوجه المطلوب إلا إذا توفرت فيها جملة من المواصفات من أهمها أن نحسن اختيار ما نترجم وأن نسيطر على اللسانين معاً: لغة الإنطلاق ولغة الوصول بعبارة اللسانين اليوم .

فاختيار الأعمال التي نترجم أمر على غاية من الأهمية يحتاج إلى تثبت وروية وتفحص وتمحيص وإلمام مرضي بالمتوفر في سوق العلم ومراكز البحث، لأن الغاية من الترجمة في الأساس هي إغناء التراث القومي ولا يمكن إغناؤه بالأعمال الضعيفة أو تلك التي أخنى عليها الدهر أو بآثار مهملة في مناهجها وتصوراتها ووسائل إجرائها. إن الترجمة ينبغي أن تكون في هذا المجال سداً لثغرة في الثقافة، سد يثمر ويجدي خيراً وإلا فلا طائل من ورائها . على هذا الأساس تحظى الترجمة بمكانتها

المتميزة حتى في البلاد المتقدمة. فلا اكتفاء في مجال العلم والثقافة. أيضاً، فإن التحكم في اللغتين أمر مهم. ولقد كنا بينا أن القضية ليست تنقيراً في المعاجم بحثاً عما يقابل الكلمة في اللغة المترجم إليها. لأن اللغة هي عبقرية مجتمع وليست مجرد مصطلحية. ولقد انتبه العرب منذ القديم إلى أن المترجم خائن اللسانين معاً مهما بذل من جهد فالجاحظ مثلاً يقول: «ومتى وجدنا الترجمان قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها..»(12). ولا مخرج لنا من هذه «الخيانة» إلا في الاجتهاد ما استطعنا في الحفاظ على ما يسميه اللسانيون «روح اللغة» و«عبقريتها» فمن عبقرية العربية مثلاً أن تشبيه المرأة بالقمر يعبر عن قيمة جمالية أما في الفرنسية فإن هذا التشبيه يعبر عن بلادة الذهن وركاكته. ومن ثم فإن التهاون في الإلمام بخصائص اللغات ينتج عنه «أن وابلاً من الكوارث يتدفق يومياً على اللغة العربية مثلاً، إذ ينقل إليها المترجمون من لغات أخرى وعلى أن بعض الكوارث لا يخلو من شيء من الغرابة المضحكة»(13) كما يقول المرحوم القرمادي بأسلوبه الساخر.

شعر العرب منذ اتصالهم بالغرب بأمسّ الحاجة إلى ترجمة آثارهم الفكرية العلمية منها والقانونية والأدبية. وكانت مسألة المصطلح في كل الأحوال المعضلة الكبرى التي اصطدموا بها لذلك عمدوا بادئ الأمر إلى نقل الكلمات كما هي وعجت المصنفات

العربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي بمئات الكلمات الأجنبية. ولكن ما إن آذن القرن التاسع عشر بالأفول لندخل القرن العشرين حتى ظهرت جهود جماعة من اللغويين تعمل من أجل تحقيق ضرب من الصفوية وتسعى إلى أن تعود اللغة إلى معينها القديم عساها تجد فيه ما يشفي الغليل وظهرت أعمال تنتقد اللغة الشائعة وتشهر بما فيها من فساد وزيغ عن سبل العربية الصحيحة فنشر المرحوم إبراهيم اليزيدي (1847 - 1906) مصنفه حول «لغة الجرائد» فاضحاً ما استشرى في الاستعمال اللغوي من مضحكات مبكيات مذكراً ببعض الأساليب الصحيحة في العبارة عن مقاصد العصر.

واللافت أن جهوداً كبيرة بذلت في المنتصف الأول من هذا القرن من أجل الوقوف في وجه سيول الغزو اللغوي الغربي والعمل على توفير وسائل التعبير عن أشياء العصر إنطلاقاً من قواعد اللغة العربية وتراثها وهكذا تم إحياء كلمات من نوع: قطار - سيارة، واشتقاق وكلمات من صنف هاتف، إذاعة. وتخصص بعض الأعلام في مجالات معينة فأفردوها بمعاجم وهكذا أصدر أحمد عيسى: «معجم النبات»[14] وأمين معلوف «معجم الحيوان»[15] ومصطفى الشهابي «معجم الألفاظ الزراعية»[16] وأصدر غير هؤلاء معاجم أخرى تسعى كلها إلى أن توفر إلى العربية وسائل العبارة عن مستحدثات العصر. وهي مهمة عملت أيضاً على النهوض بها المجامع العربية الناشئة بدمشق (1919) والقاهرة (1932) والعراق (1947).

والملاحظ أن هذه الجهود جميعاً قد وجهت عنايتها إلى المعجم ولكن التركيب لم يحظ بنفس الإهتمام فالجملة العربية تأثرت في بنيتها بالجملة الغربية الفرنسية باديء الأمر ثم لحقت بها الإنجليزية، فالتأثير الأجنبي لم يقف عند السطح في حدود المعجم وإنما نفذ إلى أعماق الكيان ومن ثم وجد طريقه إلى أعماق التركيب. ولقد تعرض عدد من الباحثين الغربيين إلى هذه الظاهرة وأكدوا على خطرها باعتبارها ظاهرة أسلوبية تمثل منعرجاً هاماً في تاريخ اللغة العربية. ظاهرة تناولها أحد المستشرقين بالدرس ليستخلص ما يصفه بأنه أمر واقع وهو «أوربة الأسلوب العربي» L'européanisation de style arabe[17] وفعلاً فإنا عندما نتأمل بعض الكتابات العربية نلاحظ اقتفاء التراكيب فيها أثر التراكيب الغربية. ويتواتر أن تقرأ لعدد غير قليل من أحسن كتابنا جملاً من نوع:

- بقدر ما... بقدر ما
- كلما... كلما
- كلما... إلا و

أو تراكيب يفصل فيها بين المضاف والمضاف إليه وهذا ومثله يمثل «نسخاً» Calque لبنى الجملة الغربية هي من الظواهر الجديرة بالتتبع والدراسة لننبه إلى ما يمكن أن ننبه إليه ولا نسلم بالأمر تسليماً، فقد اعتبر بعض المستشرقين المسألة بمثابة الأمر الواقع الذي لا مناص منه ولا فكاك فيقول: «إنه لمن الصعوبة

بمكان أن نراقب الجملة والأسلوب بالقدر الذي نراقب المعجم من ثم كان هذا التطور مما لا يمكن تجنبه وينبغي القبول به باعتباره أمراً واقعاً»[18]. فهو يعتبر هذا النسخ تطوراً، وشخصياً اعتبره مسخاً ينبغي أن نوليه اهتمامنا لنصوب ما يمكن تصويبه ونذكر بالأنحاء التي تتيحها العربية في العبارة عن المعاني ذلك أنه من العجب أن نقيم الدنيا ولا نقعدها من أجل المعجم ونهمل مع ذلك التركيب إهمالاً وهو أكثر دلالة على روح الأمة.

## 3 - اللغة وأزمة المرجعية:

عندما يصف بعض اللسانيين اللغة بأنها لعبة اجتماعية فإن المرامي التي إليها يهدفون عديدة، فاللعب يعني فيما يعني الإمتثال لجملة من القوانين المتفق عليها بين مجموعة اللاعبين. لعبة الشطرنج مثلاً تستمد حقيقتها من تلك القواعد التي تنظمها والتي يجب على كل لاعب أن يتمثلها ويتصرف على أساسها فلا يحرك القطعة ولا يرد الفعل كما يعن له وبصفة مطلقة من كل قيد وإنما له أن يلعب في الحدود التي تتيحها له قوانين اللعبة .

إن تشبيه اللغة بلغة الشطرنج أمر مهم، إذ إضافة إلى الاستنتاجات التي استمدها منه فردينان دي سوسير في سياق تمييزه بين اللغة والقول Langue / Parole فإنا نقف فيه على دلالات أخرى هامة. إذ إن اللعب مهما كان يقوم على التسليم بقوانين ينبغي أن يخضع إليها الجميع، أعني جميع اللاعبين دون

استثناء وإلا أصبح اللعب مستحيلاً؛ لأن تلك القوانين تمثل مرجعية الاحتكام فإذا جهل بها واحد منهم فإنه يعتبر خارجاً عن نظام اللغة ومن ثم فهو خارج من منظومة اللاعبين، إذ أن إمكانية التفاهم معه في إطار اللعبة قد انعدمت.

أمر آخر نلاحظه وهو «أن انعدام القواعد يعني انعدام اللعب[19] بل إن التعديل الطفيف في قوانين اللعبة يغير اللعبة كلها. فاعتبار اللغة لعباً يردها إلى حقيقتها الاجتماعية باعتبارها الخيط الرابط بين كل أفراد المجموعة، فهم مجتمعون لأنهم يشتركون في نفس اللعبة وكل خطاب بين أفرادها هو نقلة لاعب أو ضربة لاعب في إطار اللعبة ككل. هذا ما يسوغ الإستنتاج الذي يذهب إليه جان فرنسوا ليوتار: «إن كل رابط اجتماعي قابل للملاحظة يتكون من «ضربات» Coups كلامية (لغوية)»[20].

وعندما نطبق هذا التشبيه على اللغة العربية نلاحظ أن من أدق المسائل التي تتعلق بها تغييب مرجعية الاحتكام. قوانين اللعبة على هامش ممارستها. فكل أمة برأسه، وكل مجموعة من مجموعاتنا تعتبر قواعد لهجتها هي قواعد اللعبة. بل إن البعض ينادي بألا يقع الإحتكام إلا إليها زاعمين أن قواعد العربية تعطل الفكر وتعوق العلم.

إن مثل هذه الدعوات التي مازلنا نسمعها هنا وهناك تعني أمراً واحداً وهو أن اللعبة ستنفجر وتتحول إلى ألعاب مختلفة

لا رابط بينها وإن إمكانيات التواصل والترافد بيننا ستتقلص إلى أبعد الحدود. ومرة أخرى استشهد بليوتار إذ يقول: «إن مسألة الرابط الاجتماعي باعتبارها مسألة لعبة لغوية تلك المتعلقة بالتساؤل تضع مباشرة كلاً في محله المخصوص صاحب السؤال، والمتوجه إليه به، والمرجع المتساءل عنه: هذه المسألة هي وفق ذلك، الرابط الاجتماعي»[21].

إن مرجعية الإحتكام ينبغي أن تبقي العربية باعتبارها الخيط الرابط بين الجميع. وقواعدها هي التي نجدها في كتاب سيبويه ومقتضب المبرد ومفصل الزمخشري وشرح ابن يعيش وكافية ابن الحاجب وشرح رضي الدين الاستراباذي وغيرها من مدونات قواعدها. ينبغي أن نتشبع من قواعد اللعبة أولاً فالمبتدىء في الشطرنج لا يجوز له أن يتهم اللعبة بالصعوبة والإستغلاق فيبيح لنفسه تعديل قوانينها جهلاً وتهافتاً.

بعد الارتواء من قواعد اللغة يمكن لنا أن نتحرك وأن نتحرر وأن نعبر عن مقاصدنا من الطريق التي نختار بل يمكن لنا أن نجترئ عليها كما اجتزأ عليها أجدادنا ممن اتهمهم اللغويون والنحاة ولكن لا يستطيع أحد أن يشكك في قدراتهم اللغوية.

إن إيمان أجدادنا ووعيهم بعمق إنتمائهم الحضاري مكنهم من التحرك في مجالات التفكير العلمي بأكثر ثقة وحرية. ما أحوجنا اليوم إليهما لئلاً نخشى اللغة ونحن نباشر مسألة علمية، ذلك أن خوفنا من اللغة أو خوفنا عليها سيعوق صلتنا بالعلم

ويكدرها. إن الإبداع في أي مجال كان هو جرأة على اللغة وإن الفتح العلمي هو في جوهره فتح لغوي. نعم ينبغي أن نحذقها فلا نقصر لأن المقصر لا يمكن له أن يضيف شيئاً لا إلى اللغة ولا إلى العلم: بعد ذلك يمكن لنا أن نجرؤ بل يجب علينا أن لا نخضع إلى اللغة خضوع المستكين.

## 4 - البحث العلمي وقضية المصطلح:

إن البحث العلمي مكابدة ومعاناة وصبر طويل. وهي مكابدة عقلية ولغوية في آن معاً. المسار اللغوي فيها يحمل سمات المسار العقلي من حيرة وغموض وعقبات فانجلاء وتبلور ووضوح. يوفق الباحث في غضون جهده إلى ضبط فكرة أو محاصرة مفهوم أو وقوف على ما لم يكن يتوقع أن يقف عليه. فيكتشف أو يستنبط أو يستحدث الطريف الذي لم يسبق إليه. واللغة في كل ذلك هي المسلك والمتكأ تدفع التفكير وتفضي إليه. إن المفاهيم لا تستقيم إلا على أساس لغوي. والمبتدع من المكتشفات يولد فوق بساط من الكلمات. وعندما يتحدث الجاحظ عن مساهمة بعض أعلام عصره في إثراء الرصيد المصطلحي العربي فإنما كان ذلك في سياق امتداحه لجهدهم العلمي. وإنما عندما نتأمل نشاط العرب القدامى في كل المجالات العلمية: الفقه، التاريخ ، الطب، الصيدلة، الكيمياء، الحساب... نعجب حتماً لقدرة العربية على أمرين أولهما الطاقة

الإبداعية الكامنة فيها والتي تتجلى فيما تتيحه لمستعمليها من إمكانيات واسعة في الاستعمال صياغة واصطلاحاً. وثانيهما قدرتها على هضم المصطلحات الوافدة عليها من لغات أجنبية تخضعها إلى بناها الصرفية وتكسبها هيآت كلماتها.

## 1 - تعامل العرب قديماً مع المصطلح:

وقد كان للعرب القدامى سياسة متبعة في التعامل مع الأسماء الأجنبية فهم يسلكون في تعريبها مسلكين يتمثل الأول في تعريب الأصوات بما يكسبها الخصائص الصوتية للحروف العربية. أما الثاني فهو يتعلق ببنية الكلمة ككل يحورون صيغتها بما يخضعها إلى أوزان العربية ويجعلها متلائمة مع صيغتها. يقول سيبويه: «لما أرادوا أن يعربوه (الاسم الأعجمي) ألحقوه ببناء كلامهم كما يلحقون الحروف بالحروف العربية»[22] وهي نفس الفكرة التي يعبر عنها الجواليقي بقوله: «اعلم أنهم كثيراً ما يجترئون على تغيير الأسماء الأعجمية إذا استعملوها فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجاً وربما أبدلوا ما بعد مخرجه»[23] ومن ثم فإنك لا تجد في لغتهم حرفاً لا يتلاءم مع النظام الصوتي العربي فحرف (پ) مثلاً وهو حرف شفوي، شديد، مهموس لا وجود له في نظام الصوامت العربية لذلك حولوه إلى حرف آخر يمثل حلاً وسطاً إذ هو من ناحية لا يغيب الصوت الأجنبي تماماً وهو من ناحية أخرى ينسجم مع

النظام الصوتي العربي، وبصرف النظر عن حرف اللين الواو والحرف الخيشومي الميم فإن حرف (پ) يشاركه حرفان عربيان في خصائص صوتية تقرب بينهما وبينه. وهما حرفا الباء والفاء أما الأول فهو شفوي، شديد مجهور وأما الثاني فهو شفوي - أسناني، رخو، مهموس وهذا ما يفسر ذاك التردد الذي نلاحظه في تعريبهم الكلمات التي تتضمن صوتم (پ) بين الفاء والباء مثال ذلك «أصپهان» فهي تصبح عندهم أما «أصبهان» أو «أصفهان».

وقد يعمدون إلى إلحاق الاسم الأجنبي بأوزان العربية خاصة إذا كانت حروفه أو توليفاتها من غير حروف العربية وتوليفاتها يقول سيبويه: «فأما ما ألحقوه ببناء كلامهم فدرهم ألحقوه ببناء هجرع وبهرج ألحقوه بسلهب ودينار ألحقوه بديماس وديباج ألحقوه كذلك وقالوا اسحاق فألحقوه بإعصار ويعقوب فألحقوه بيربوع»(24).

وقد يتصرفون في الكلمة الأجنبية بالتغيير والإبدال والزيادة والحذف بما يجعلها أكثر ملاءمة لأصول العربية في بناء كلامها يقول سيبويه: «وربما غيروا حاله عن حاله في الأعجمية مع إلحاقهم بالعربية غير الحروف العربية فأبدلوا مكان الحرف الذي هو للعرب عربياً غيره وغيروا الحركة وأبدلوا مكان الزيادة ولا يبلغون به بناء كلامهم لأنه أعجمي الأصل فلا تبلغ قوته عندهم إلى أن يبلغ بناءهم»(25).

وهذا يبرز أن طريقتهم في التعامل مع الاسم الأجنبي تتسم بكثير من العملية فهم لا ينطلقون من قواعد مطلقة ونهائية تفرض الخضوع لها في كل حال وإنما هي وجوه في التعامل مع الاسم الأجنبي تمليها طبيعة الأسماء التي يحتاجون إلى تعريبها من ناحية وطبيعة قواعد العربية من ناحية أخرى ومن ثم فهم قد يتركون الاسم على حاله: إذا كانت حروفه من حروفهم كان على بنائهم أو لم يكن مع التنصيص على أن بناءه على غير أبنية العربية[26]. وضبطوا من ناحية أخرى الأشكال الممكنة للتوليف بين الحروف في العربية ونبهوا إلى أن جملة من التوليفات ليست منها فقال الجواليقي مثلاً: «لم تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربية فمتى جاءتا في كلمة فاعلم أنها معربة» ووضع قائمة من توليفات أخرى غير هذه نبّه[27] إلى أنها ليست من توليفات العربية.

وهكذا استطاعت العربية أن تتسع إلى مصطلحات مختلف المجالات المعرفية كالطب والفلك والفلسفة والهندسة والصيدلة، ولم تجد أدنى حرج في أن تدرج ضمن استعمالها كلمات من صنف: الماليخوليا والقولنج والبلغم والأطريفل والاسطرلاب والهيولى، بل وكلمات من نوع ريطوريقي وبيوطيقي. إلى غير ذلك مما يعد بالعشرات بل يعد بالمئات.

ولئن كان اللغويون يميزون في تعريب الأعجمي بين مرحلتين، عصر الإستشهاد من ناحية والعصور اللاحقة من ناحية

أخرى، ولئن كانوا يميزون بين المعرب والمولد والدخيل فإن مناحي التعامل الصرفية والصوتية كانت متقاربة؟ والدوافع إلى التعريب متشابهة إذ أن الاسم الأجنبي عندهم لا يمثل عائقاً دون العبارة أو حجاباً يحول دون المعرفة ومن ثم اعتبروا الأسماء الأعجمية المعربة بمثابة الأسماء العربية «ذلك أن هذه الحروف بغير لسان العرب في الأصل فقالوا أولئك على الأصل ثم لفظت به العرب بألسنتها فعربته فصار عربياً بتعريبها إياه. فهي عربية في الحال أعجمية الأصل»[28]. كما يقول أبو منصور الجواليقي .

والموقف الذي وقفته العربية قديماً من الأعجمي الوافد عليها هو نفس الموقف الذي وقفته وتقفه كل الحضارات من الوافد اللغوي الأجنبي تتبناه وتخضعه إلى أصول كلمها.

## 2 - التعامل مع المصطلح حديثاً:

عبر عدد من النقاد واللغويين عن قلقهم إزاء مسألة تعدد المصطلح الذي يعبر عن المفهوم الواحد وعدوا ذلك مما يعطل الفكر ويحول دون التواصل ويقعد بالعلماء عن فهم بعضهم البعض. من ثم جاءت دعوتهم إلى توحيد المصطلح التي اعتبرها غير واحد منهم من أولويات البحث العلمي لما فيها من اختصار للجهد وتذليل للصعوبات وتيسير للحوار. ولاشك عندي أن دوافع هذه الدعوة لا تخلو من وجاهة خاصة وأن عدداً من الباحثين عندنا يعمدون إلى استعمال مصطلحات ترجموها أو نقلوها عن ترجمات

لغيرهم دون ذكر المصطلح المترجم بنصه في لغته الأصلية أو دون تحديد للمفهوم الذي يسعى المصطلح إلى اكتناز أبعاده . ولقد كان هذا من الأسباب، التي أدت إلى هذه الفوضى الإصطلاحية التي نعيشها في كل الحقول العلمية وخاصة منها العلوم الإنسانية. وهذا الوضع ليس مقصوراً في الحقيقة على ثقافتنا العربية بل لعل ثقافتنا نقلته ضمن ما نقلت عن الغرب من علوم ومعارف. يقول ماروزو يصف الوضع المصطلحي اللساني في الثقافة الغربية: «وقد نجم عن ذلك (تعدد المصطلح) تنوع كبير واضطراب شديد جديرين بأن يحولا بين المبتدئين وفهم العلماء وبأن يمنعا العلماء من أن يفهم بعضهم عن بعض»[29].

ومع ذلك يجب أن ننتبه إلى أن الدعوة إلى توحيد المصطلح تتضمن من المزالق بالقدر الذي تتضمن من المزايا. وأذكر في هذا السياق أني كنت شرحت في مقال لي نشرته مجلة «علامات»[30] مشكورة أن البحث العلمي هو في جوانب منه محاصرة للمفاهيم واقتناص لها وفق وجهة نظر تستجيب إلى المنهج الذي رسمه الباحث لنفسه في سعيه العلمي. والحقيقة كما نعلم نسبية يتفاوت إدراكها بتفاوت المناهج واختلافها وذاك مما يفسر أنا نجد في نفس القضية أكثر من تناول وأنا نقف في مباشرة الموضوع الواحد على أكثر من تفسير وأنا نلج مفاهيمه انطلاقاً من مصطلحات عديدة مختلفة.

ومن ناحية أخرى فإن النظريات العلمية محكومة بعامل

التطور الذي لولاه لوقف البحث وتعطل الجهد، والباحث يمكن أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يعدل نظريته أو أن يبنيها البناء الجديد الذي يتلاءم مع وجهة نظر له جديدة فيحتاج إلى أن يعدل من مصطلحاته بما يعبر عن وجهة نظره الحادثة. لهذا يقول أنطوان مايي: « باعتبار أن النظريات التي لها دور تثبيت المفاهيم محكومة بالتطور فإنك توشك بحكم التقدم العلمي أن ترى النظريات وقد حملت في حطامها المصطلحات نفسها »[31].

فالنظريات العلمية تتجدد ومعها يتجدد جهازها المصطلحي الذي يمثل عمودها الفقري.

وقد يحافظ المفكر على أبرز عناصر نظريته لكنه يعدل مصطلحاته بما يكسبها دقة أكبر وهذا ما يجعل أن كل باحث يكاد ينفرد بمعجمه الخاص وفي هذا السياق يقول ماروزو: «لا يتردد البعض في أن يجددوا إما لتسمية مفاهيم جديدة أو ليعطوا تحديداً أحسن للمفاهيم المعروفة وهكذا يصل الواحد منهم إلى أن يكون في مجاله معجمه الخاص به »[32].

فإذا كان حال المصطلح في صلب اللغة الواحدة ما نرى، وهي لغة الحضارة التي أنجبت العلم وشهدت نشأته ورعت نماءه ونطقت بمفاهيمه، فكيف نريد أن نوحده واللغات مختلفة وصلتنا بهذه العلوم لا تكاد تعدو مجرد النقل.

ويحسن بنا أن نذكر في هذا السياق أن العرب قديماً واجهوا ما يمكن أن نعده قريباً من هذه الظاهرة يقول مقدم كتاب المعرب

للجواليقي: «نجد لكثير من المعربات أكثر من لغة فقالوا فرند وبرند... وإبراهيم فيه سبع لغات وآجور فيه تسع لغات وبغداد فيه ثلاث عشرة لغة وسوذانق فيه أربع وعشرون لغة»[35]. فالمسالك التي انتهجوها في التعريب كانت مختلفة ومن ثم اختلفت الأسماء ولم يسع واحد إلى توحيدها ولكنهم يسعون دائماً إلى تفحصها وتقويمها ونقدها فيستحسنون المعرب في بعض لغاته ويعيبون بعض لغاته ويرجحون هذا اللفظ على ذاك ولا تستغلق عليهم المفاهيم في كل الأحوال.

وكثيراً ما يكون المشكل بالنسبة إلينا أنا نبالغ في الإحتفاء بالمصطلح على حساب المفهوم فنحرص على أن نجد له مقابلاً في لغتنا دون أن نكلف أنفسنا عناء درس المفهوم الذي جاء المصطلح ليعينه ويدل عليه، فحري بنا أن ندعو إلى ضرورة عدم الإختلاف في إدراك المفاهيم قبل الدعوة إلى توحيد المصطلحات التي تعبر عنها.

إن مصطلح فونيم مثلاً كثيراً ما لا يثير في أذهان الناس إلا مشكل الترجمة ،أنعربه إلى صوتم أم نبقي على الدخيل فونيم، ثم لا هذه ولا تلك ترضينا ونبحث عن غيرهما وننقر ونسأل ونتساءل ولكن قل أن نهتم بالمسائل النظرية والإجرائية التي يثيرها المفهوم . بل إن بعضنا لا يميز بين الحرف والصوت والصوتم فهي عنده مسميات لشيء واحد والحال أن التسمية وليدة نظام نظري متكامل في التعامل مع الوحدات اللغوية يكفي

على سبيل التمثيل أن نذكر أن الصوت يتعلق بالإنجاز (اللفظ: parole) وأن الصوتم في مجال اللغة فالأول محسوس والثاني مجرد. الأول يدرك اعتماداً على خواصه التشريحية والفيزيائية أما الثاني فإنه يدرك إنطلاقاً من خواصه الذهنية الدلالية. فنحن لا ننجز صوتماً وإنما ننجز وجهاً من عشرات وجوه إنجازه فهو في مستوى الإنجاز متغير ولكنه في مستوى الإدراك الذهني واحد باعتباره يمثل المرجعية التي ينبغي أن يركن إليها الجميع، أيضاً، فإننا لا نأبه كثيراً لبقية الإشكالات التي يثيرها هذا المصطلح البسيط في ظاهره، أهو فعلاً بسيط لا يمكن تحليله باعتباره أصغر وحدة صوتية أم قابل للتحليل فإذا حللناه، ما هي العناصر التي يمكن أن نحلله إليها وما هي القواعد الإجرائية التي نسلكها في تحليله، إلى غير ذلك من المسائل التي تتصل بالمفهوم.

إن اعتبارنا المصطلح قضية القضايا يمثل في رأيي طرحاً لا يخلو من تسرع ذلك أن المفهوم هو الذي ينبغي أن يحظى باهتمامنا. وعندما يقول أندري مارتيني: «علينا أن نجتهد في أن لا نستعمل مصطلحات خاصة بهذه المدرسة أو تلك دون أن نحددها ودون تبرير استعمالنا لها»[34]. فإنه في الحقيقة يخشى اختلاط المفاهيم واضطراب الحدود بينها.

## الخلاصة:

لعل هذا البحث أطلعنا على جملة من الحقائق، أهمها أن

اللغة ليست معطى منفصلاً عن المجتمع كما ذهب إلى ذلك عدد من الباحثين المتأثرين بالنظرية الوضعية لأقيست كونت أمثال لسكيان A. Leskien وهرمان بول Hermann Paul وإنما هي وثيقة الصلة بالظاهرة الاجتماعية عنها تنشأ وإلى حاجات التواصل بين أفرادها تستجيب، ومن ثم فهي ترجمان تجربتها وانعكاس لمختلف أطوارها. أيضاً، فإن اللغة وثيقة علاقتها بالإنسان، نفسيته وتفكيره. فهي مرآة تعكس جهده الفكري وتظهر ما خفي من حالاته النفسية. وعلى هذا الأساس فإن اللغة تمثل امتداداً طبيعياً لهذين البعدين فتاريخها ليس إلا تاريخهما وثراؤهما لا يعدو أن يكون إلا انعكاساً لثرائهما. وإذا كانت العربية اليوم تشكو عوزاً فينبغي أن ندرك أن هذا العوز حضاري وأنه في بعض وجوهه من الظواهر الضرورية في التفاعل بين الحضارات فبعضها يتأثر ببعض ومنذ قديم الزمان تأخذ اللغات عن بعضها البعض ولا غضاضة في ذلك. ومن ثم فإن ظاهرة الدخيل اللغوي ظاهرة حتمية لازمة لكل حياة لغوية فكما أن المجتمعات لا تستطيع أن تعيش بمعزل عن غيرها فإن اللغات لا تستطيع أن لا تستفيد من بعضها البعض. وإن كنا نلاحظ أن المؤسسات العلمية العربية تعوزها سياسة علمية واضحة وناجعة في التعامل مع الوافد اللغوي وهذا ناجم في الحقيقة عن الخوف من الحضارة المهيمنة اقتصادياً وعسكرياً. خوف نترجم عنه برفض كل دخيل.

ولما كان موقفنا العلمي والحضاري موقف المحتاج فحري بنا

أن نتعامل مع الوافد اللغوي تعاملاً يعيد تعامل العربية قديماً مع الدخيل والمولد والمعرب، ونستفيد فيه أيضاً من تعامل مختلف الحضارات مع الدخيل اللغوي، وذلك حتى نتمكن من وضع منهج علمي ناجع في سياسة المصطلح و«خضد شكوته» التي باتت تقض مضاجع الباحثين عندنا. وذلك حتى نستفيد من هذا الزخم المصطلحي الذي فرضته حاجات العبارة الحادثة دون أن نغيب شخصية لغتنا التي ينبغي أن تبقى متماسكة ليس في بعدها المصطلحي فحسب وإنما أيضا في بعدها التركيبي الذي كثيراً ما نغفله إغفالاً.

## الهوامش:

1) Ferdiand De saussure: Cours de Linguistique Générale, édi: Tullio de Mauro Payot, Paris 1972 p155 - 156 - 157.

2) André Martinet : Eléments de Linguistique Générale, p 12.

3) المرجع السابق، ص 12.

4) المرجع السابق، ص 12.

5) المرجع السابق، ص 8.

6) المرجع السابق، ص 9.

7) انظر Ferdinand De Saussure: Cours... p 155، والترجمة العربية للمرحوم صالح القرمادي ومن معه: دروس في الألسنية العامة، الدار العربية للكتاب، ط 1، 1985، ص 172.

8) المرجع السابق: النص الفرنسي، ص 156، النص المعرب المذكور أعلاه: ص 178.

9) المرجع السابق : ص 156 - 155، في النص الفرنسي، 172 - 173 في النص المعرب.

10) انظر: Ernest Cassirer Essais sur le langage ed. De minuit, Paris 1969, p. 43 - 44.

11) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي لبنان، ط 3 - 1969 - ج 1، ص 72.

12) انظر: صالح القرمادي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 11، سنة 1973، ص 13.

13) أحمد عيسى: « معجم أسماء النبات»، القاهرة 1930.

14) أمين معلوف: «معجم الحيوان»، القاهرة 1932.

15) مصطفى الشهابي: «معجم الألفاظ الزراعية»، دمشق 1943.

16) L'Encyclopédie de L'Islam (éd II) فصل: عربية، ص 591.

18) Jean - François Lyotard : La condition Post modern Les éditions de Minuit 1979, p. 23.

18) المرجع السابق، ص 24.

10) المرجع السابق، ص

20) سيبويه: الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، ط 3 - القاهرة 1988، ج 4، ص

21) المعرب من الكلام الأعجمي: أبو منصور الجواليقي تحقيق ف. عبدالرحيم، ط 1 - دمشق 1990، ص 94.

22) سيبويه: الكتاب، ج 4، ص 303.

23) المرجع السابق، ج 4، ص 304.

24) المرجع السابق - ج 4، ص 304.

25) الجواليقي: المعرب، ص 100

26) المرجع السابق، ص 92.

27) J. Harouzeau : Lexique de la terminologie linguistique, Paris 1943, p 9.

28) علامات : محرم 1414هـ، يونية 1993م، ص 237 وما بعدها.

29) Antoine Melillet : Bull, de la Soc. de Ling.2 N 87, p 44.

30) المرجع المذكور ص 9 J. Harouzeau.

31) الجواليقي: المعرب (التقديم)، ص 26).

32) André Martinet : Economie des chargements phonétiques Berne. 20 ed 1964. p. 12.

* * *

# التاريخ الأدبي من منظور الشعرية البنيوية

حسن الطالب

## 1 - تعاقب أم تزامن أم جدلية البنية والتاريخ

قد لا نبالغ إذا قلنا إن الرواج المبكر، والممتد للحركة البنيوية في منتصف القرن الجاري، إنما يعود في جزء كبير منه إلى موقفها العدائي من المناهج التقليدية المتوارثة عن القرن XIX. ولئن كانت هذه الملاحظة، تنطبق على دراسة الأدب ونقده فهي تنسحب أيضاً على ميادين أخرى، كتاريخ الثقافة والأنتروبولوجيا والتحليل النفسي واللسانيات... إلخ.

لقد جسدت **البنيوية** هذا الموقف، في عدد من البدائل التي طرحتها لحل المعضلات، التي عجزت بعض العلوم عن حلها، خاصة في مجالي اللسانيات والدراسات الأدبية. ويمكن القول إن إسهام اللسانيات الصوسيرية كان حاسماً بهذا الخصوص، باعتباره يشكل أول محاولة في طرح إشكالية **تحديد الموضوع العلمي لعلم أو مبحث معرفي معين**. وهو ما يعني ضمنياً التحديد الحقيقي والمقنن لذلك العلم. وهكذا ميز صوسير فيما يتعلق باللسانيات بين **اللسانيات الداخلية** « Linguistique interne » وبين **اللسانيات الخارجية** « Linguistique externe »، على اعتبار أن الأولى دراسة **محايثة** « Imrmanente » للغة، فيما

الثانية تُعْنَى بدراسة العلاقات القائمة بين اللغة وبين المجالات التي تؤثر فيها **كالحضارة والمجتمع وعلم النفس والتاريخ**.. إلخ. وقد أفضى به هذا التمييز الأساسي إلى الفصل بين محورين في دراسة اللغة أولهما هو المحور التزامني «Synchronique» الذي يتناول في نظره «نسق اللسان في لحظة معينة على محور التواقتات»[1] أي «إنه يهتم بالعلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين الأطراف الموجودة والمشكلة للنسق كما يَتبيَّنُهَا الوعي الجمعي الواحد»[2]. وبتعبير آخر فإن هذا المحور يدرسُ اللغة باعتبارها تزامناً، أي حالة لسان تقريبية تتحدد في «حيد زمني طويل، إلى حد ما، يكون خلاله مجموع التعديلات الحادثة أدنى»[3]. أما المحور الثاني فهو **المحور التعاقبي** «Diachronique» وموضوعه «**تطور اللسان على محور التتابعات**»[4]. «إنه يدرس العلاقات التي تربط بين أطراف متتابعة لا يتبينها وعي جمعي واحد، ويحل بعضها محل بعض دون أن تُشكِّلَ نسقاً فيما بينها»[5]. إنه التمييز بين **وجهة النظر الوصفية وبين وجهة النظر التاريخية، بين الآني والمتطور، بين الساكن والمتحرك، بين الثابت والمتحول**... إلخ. ومن المعروف أن الدراسة التاريخية والتطورية للسانيات قد سادت القرن XIX. مما دفع **صوسير** إلى تشييد لسانياته بناء على القطيعة مع التقليد اللساني الذي رسخته **اللسانيات التاريخية**، ومن المعلوم أن اللسانيات الأخيرة قد عرفت انتشارها وذيوعها مع هيمنة النزعة التطورية في القرن التاسع عشر.

لقد كان لهذا التمييز بين المحورين **التزامني والتعاقبي**، أعمق الأثر على دراسة الأدب ونقده على حد سواء. والثورة التي قادتها الحركة البنيوية في ميدان النقد الأدبي، على المناهج التقليدية في دراسة الأدب، كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والثقافي ليست، في الحقيقة، سوى تشديد على تغيير زاوية البحث في الأدب من خلال الانتقال من المحور **التعاقبي** «التطوري» إلى المحور **التزامني** «الآني». وهما المحوران اللذان سبق لرينيه ويليك واستن وارين، أن ميزا بينهما حينما قالا: (علينا أولاً أن نميز بين النظر إلى الأدب كنظام غير خاضع لاعتبارات الزمن وبين النظرة التي تراه في الأصل، على أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي، وعلى أنه أجزاء مُتَمِّمَة للعملية التاريخية. ثم هناك تمييز أبعد بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية، ودراسة أعمال أدبية معينة، سواء كانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخي أم بمعزل عنه)(6).

من ثم أصبح التعامل مع الأدب «النص» بوصفه بنيةً محايثةً، تَحَرُّراً من العناصر التي قد تكون غريبة عنه أو خارجة عن بنِيَتِه. مما يعني أن المنهج الذي سار عليه **مؤرخو الأدب أو علماء اجتماع أو علم نفس** الأدب، كان يفسر ويُؤَلِّف الأدب في ضوء عناصر خارجية لا تمت إلى نسيجه الداخلي بأية صلة، ولا تعدو أن تكون بالتالي مجرد «**شرح تعليلي**» «**إضافي**» بله «**إنشائي**». وعلى عكس ذلك فإن الدراسة **التزامنية** للأدب،

تَنْشُدُ السمات النوعية المحايثة في صميم النسق **الأدبي**، الذي ينهض على اللغة كشكل أو لعبة اختلافات وتمايزات، تؤسس عناصر النسق المذكور ومكوناته. وبناء عليه ينبغي في نظر أزوالد ديكرو وتودوروف، أن «يتم البحث التزامني خارج أي اعتبارات تعاقبية)[7] كما ينبغي على (البحث التعاقبي أن يستند على معرفة سابقة للتنظيمات التزامنية)[8].

وإذا كان يوري تينيانوف قد حاول رسم الخطوط العريضة للدراسة التعاقبية في مقاله «عن **التطور الأدبي**»، مقترحاً في هذا الإطار الحديث عن مفاهيم جديدة مثل «**تطور المتواليات**» و«**التغيرية الأدبية**» و«**استبدالية الأنساق**»... إلخ، فمما لا شك فيه، أنه استند إلى التمييز الصوسيري بين المحورين **التزامني والتعاقبي**، شأنه في ذلك شأن زملائه في الجماعة: **شكلوفسكي**، **إخنباوم**، **جاكبسون**، الذين (نقلوا المنظور اللساني الجديد إلى ميدان تحليل **النصوص الأدبية**، رغبة منهم في تجاوز بعض ثغرات المنظور الصوسيري)[9].

والواقع أن موقف **البنيويين** من تاريخ الأدب، لا يُمكن فهمه إلا في ضوء الثورة المفاهيمية، التي نجحوا في ترسيخها على أسس **اللسانيات البنيوية** عامة **ولسانيات صوسير** بصفة خاصة. ولم يكن التمييز السابق بين الدراسة **التزامنية** والدراسة التعاقبية إلا وجهاً من أوجه هذه الثورة التي تعددت أشكالها وصورها، وأثرت بشكل عميق في دراسة الأدب (فالبحث عن البنى

المحايثة، سواء من خلال بناء النماذج « Constructions des modeles[10] أو من خلال الكشف عن «البنى العميقة، والعلاقات الضمنية، والسمات النوعية»[11] للعمل الأدبي، والتمييز بين الدال والمدلول، بين اللغة والكلام واللسان، بين العمل الأدبي كبنية مستقلة ومحايثة، وبين المؤلف أو الظروف الخارجية المساهمة في تكوين وتكوُّن العمل، بين الكتابة وبين المعمار الأدبي، بين العلامة وبين المرجع، بين اللغة كنسق تواصلي واللغة كأداة نفعية إحالية. كل ذلك أحدث ما يشبه «الثورة الكوبرنيكية» في دراسة الظاهرة الأدبية، وأصبح ينظر إلى تاريخ الأدب أو علم اجتماع الأدب أو تاريخ الأفكار الأدبية... إلخ كمناهج تقليدية تفتقر إلى موضوع علمي محدد. وتطورت النظرية الأدبية المرتكزة على أسس بنيوية، كرد فعل على تاريخ الأدب التقليدي. وظل مأخذ المنظرين البنيويين مُنصَبّاً، بصفة خاصة على الطبيعة الوضعية، في بعض الأحيان، لنتائج أبحاثهم وأعمالهم، والهشاشة الأبستيمولوجية لأقوالهم وصياغة إشكاليتهم»[12]. تطور التساؤل النظري في الأدب، في فرنسا خاصة، في الستينيات داخل الجامعة أو خارجها، من خلال رد الفعل تجاه التقليد السائد في الدراسات الأدبية منذ القرن XIX[13].

لن يجد الباحث عناءً كبيراً في تَرصُّدِ مواقف عدد من النقاد البنيويين من المناهج التقليدية. وهي مواقف تتراوح بين النقد

العنيف الساخر، الذي يُعَرِّي بعض «الممارسات العتيقة والبالية»[9] في تناول الظاهرة الأدبية، وبين نقد يكتفي بطرح تصورات وبدائل جديدة دون أن يقلل من قيمة تلك المناهج، بل إن بعضهم أقر لاحقاً بإمكانية استثمار منجزاتها داخل المنظور البنيوي، كما سنرى لاحقاً في البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان مثلاً.

## 2 - منظورات بارث.. أو من الإنتاج إلى العلامة:

بإطلالة على مواقف رواد النقد البنيوي من المناهج التقليدية، يُلفِتُ انتباهنا تشديدها على «العودة إلى النص وإلى النص وحده»، بلغة جديدة ومفاهيم مبتكرة. يقول فرانسوا دوص: (إن القاسم المشترك الذي يجمع بين نقاد الاتجاه البنيوي في الأدب، هو نبذهم المطلق للسياقات الخارجية في إنتاج النصوص وتلقيها ودعوتهم الصريحة إلى للركون إلى النص باعتباره منطلقاً للتحليل والتقويم)[15]. وتقترن العودة النص ههنا، كبنية مُحايثة، قابلة لأن تدرس في ذاتها ولذاتها، مع دعوة إلى الإعلان عما يسميه بارث ودريدا بموت المؤلف وولادة الكتابة، يقول بارث: (مازال المؤلف يسود مطولات تاريخ الأدب وترجمة الكتاب واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. إن صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة

المتداولة، تتمركز أساساً حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه « ... ». وهكذا يبحث دوماً، عن تفسير للعمل من جهة من أنتجه. (...) وعندما يبتعد المؤلف، ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب عن «أسرار» النص يغدو أمراً غير ذي جدوى. ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف، معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً « ... ». إن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[15].

ويبدو جلياً أن ما يسميه بارث بهيمنة ثقافة المؤلف، يشير إلي السيادة المطلقة لإنسان القرن XIX، التي تجلت في فروع عدة من العلوم الإنسانية كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع، بل ويشكل رد فعل ضد النزعة الإنسية التي تجعل من الإنسان محوراً وقطباً التفكير البشري، والتي تُعتبرُ في الواقع، امتداداً للفكرة الأرسطية عن تعالي «اللوغوس» وتمجيد العقل الإنساني. ومثل هذا الموقف الفلسفي والأنطولوجي لا ينفصل عن محاولة فك الارتباط بين الإنسان كذات فاعلة في التحولات والتغيرات الاجتماعية، وبين المحاولة التي تربط المؤلف بوصفه مبدعاً بالنص. فدور المؤلف ههنا ينحط إلى درجة الصفر. وعلى مستوى الأدب والفن عامة يكتسب النص قيمة جوهرية على حساب المؤلف. وعلي نحو ما يختزل فوكو العلوم الإنسانية إلى علوم صنائع الإنسان[16] يقطع بارث كل صلة للمؤلف بالنص، فحالما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت. وبدل أن يظهر تاريخ الأدب كمبحث يهتم بلغة الكتابة الأدبية، كمجموعة طقوس وتقنيات

وقواعد متغيرة، بحسب الوظيفة التواصلية للغة، فإنه ينكبُّ، على الفرد مُعْتَقِداً أنه المجال الأنسب لتلمُّس معنى العمل الأدبي؛ علماً أن هذا المَعنى - يؤكد بارث - لا يوجد إلا على مُستوى الكتابة، والتناص: (النص «...» فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض «...» النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة)[17]. وتأسيساً على ما سبق يقترح بارث سلسلة من المفاهيم الإجرائية الكفيلة بقلب المنظور التقليدي في تناول الظاهرة الأدبية من خلال ثنائيات متضادة مثل: الكتابة/ المؤلف، التحليل المحايث/ التحليل المضموني، تعددية المعاني/ أحادية المعنى، علم الأدب/ تاريخ الأدب.

ولئن أمكن **لتاريخ أدبي جديد** أن يتأسس، فإنه سوف لن يكون حتماً تاريخاً لاستعراض المحتويات، بل تاريخاً للشكل الأدبي. فعلى الرغم من وجود علاقة (للرسالة الأدبية بالتاريخ والمجتمع، إلا أن هذه العلاقة خاصة ولا تستعيد بالضرورة اجتماعية وتاريخية المحتويات)[18] . ومن الممكن تحليل هذا البعد التاريخي للشكل الأدبي من خلال الخاصيتين الكبيرتين، اللتين ميزتا الأدب الفرنسي في القرن XIX وهما: الأستناد المُنسَّق إلى الماضي البسيط، باعتباره زمناً للسرد والاستخدام التعميمي لضمير الغائب في الرواية. فالماضي البسيط يفترض حقاً - باعتباره أداة ربط محض منطقية بين سيرورات التاريخ -

عالماً قاراً وملتحماً ومعفياً من كثافة الواقعي المعقدة. ومن جهة أخرى، فإن الأسلوب الساخر عند فولتير، يرتبط بصفة مباشرة - في نظريات بارث - بوضعية الكاتب في القرن XVII. فهو العصر الذي يُصادف فيه صعود البورجوازية تراجع الظلامية وازدهار الأمة كلها[19].

ولعل أهم كتاب يتضح فيه موقف بارث من تاريخ الأدب هو كتابه «**حول راسين**»، الذي ألفه عام 1964. وتنبثق أهمية هذا الكتاب من كونه أشعل فتيل النزاع بين **النقد الجامعي** «التقليدي» الذي كان **ريمون بيكار** أحد ممثليه البارزين، وبين **النقد الجديد** «البنيوي» الذي وضع بارث خطوطه العريضة منذ صدور كتابه «**الكتابة في درجة الصفر**» (1953).

في كتابه «**حول راسين**» يُخصِّصُ بارث فصلاً كاملاً لإبداء آرائه حول **تاريخ الأدب**. وينم عنوان الفصل: «تاريخ أم أدب»[20] على الشُّكوك والتردُّدات التي تحوم حول مبحث غير متجانس، تَتَنازَعُهُ علوم وتخصصات متعددة، بله متناقضة.

ويبدو، منذ البداية، أن بارث ظل مخلصاً في مناقشته لهذه الإشكالية للتوجه البنيوي - اللساني. ويتلخص موقفه في النظر إلى مجموع الإنتاج الأدبي **كعلامة** «Signe» لا كمنتوج «Produit». فالنظر إلى العمل الأدبي بوصفه إنتاجاً، يعني القول بنقد المصادر وإشكال التَّكوُّن ونظرية الانعكاس. يقول بارث: «سوف يكون العمل الأدبي علامة على ما وراء نفسه. وسيتمثل

النقد حينئذ، في تفكيك الدلالة واكتشاف مصطلحاتها، خاصة ذلك المصطلح الخفي الذي هو المدلول)[21]. إن (تاريخ الأدب ليس له من التاريخ غير الاسم» فهو لا يشكل، في نظر بارث، سوى سلسلة من المبحثات «Monograhies» التي تحاول الإلمام بتفاصيل حياة الكاتب أو المبدع فتدرسه في ذاته. والنتيجة هي هذه الصورة العامة للتاريخ، الذي يتحول فيها إلى (سلسلة من الأشخاص، وهذا باختصار ليس تاريخاً بل هو مجرد أخبار)[23]. ومن شأن هذا التصور لتاريخ الأدب أن يفضي إلى مزيد من اللبس الذي يُخيِّمُ على علاقة تاريخ الأدب بالنقد. والمثال الذي يسوقه بارث هو راسين، الذي تعددت بشأنه لغات النقد دون أن يؤدي ذلك بالضرورة، إلى تغيير منظور القراءة أو التحليل ذاته.

بيد أن بارث يؤمن إيماناً عميقاً بإمكانية قيام **تاريخ للأدب**، غير أن هذا الإيمان ينبغي أن ينطلق من اقتناع خاص، يؤمن بخصوصية **الإبداع الأدبي**. إذ لا يمكننا تناول الأدب مثلما نتناول أي إنتاج تاريخي. ذلك أن خصوصية العمل الأدبي تتعارض على نحو ما مع التاريخ. وباختصار فإن العمل يضمر تعارضاً ضمنياً، فهو علامة تاريخية ومقاومة للتاريخ في الوقت ذاته. هذا التعارض يتضح في كتب تواريخ الأدب، مع أن الكل يعلم أن العمل الأدبي شيء آخر غير تاريخه ذاته، وغير مجموع مصادره أو تأثيراته أو نماذجه، وهو متفلت دائماً عن التاريخ. إنه بتعبير بارث (نواة صلبة غير قابلة للاختزال في كتلة مبهمة من

تاريخية في حدود كون الأدب مؤسسة، والأخرى علم نفسية في حدود كون الأدب إبداعاً. ولدراسة الأدب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار مبحثين معرفيين مختلفين من حيث الموضوع والمنهج. في الحالة الأولى يتمثل الموضوع في المؤسسة الأدبية، والمنهج هو المنهج التاريخي في أحدث تطوراته وفي الحالة الثانية يتمثل الموضوع في الإبداع الأدبي والمنهج هو التقصي النفسي. وإن (بؤس التواريخ الأدبية يعود إلى خلطها بين هذين المبحثين، وإغراقها، دوماً، للإبداع الأدبي بالوقائع التافهة المستقاة من التاريخ)[27].

إن مؤلفات تاريخ الأدب حينما تُسائل التاريخ، جاعلة منه محوراً للحديث عن الأعمال الأدبية ومؤلفيها لتخطئ هدفها، مادام أن (التاريخ لا يُخبِرُنا البتة، عما يحدث داخل كاتب ما وهو يكتب. وسوف يكون من الأفيد عكس المسألة، متسائلين عما يُقَدِّمُه لنا عمل أدبي عن زمنه)[28]. ويفضي بنا هذا التساؤل إلى مساءلة ما يسميه بارث بالوظيفة الأدبية « Fonction Littéraire » لا تاريخ الأدب. وربما علينا هنا الاستعانة ببعض المقترحات المقدمة لحل هذا الإشكال، ومنها بصفة خاصة فكرة الوسط « Milieu » التي اقترحها لوسيان فيفر، شرط إفراغها من مضمونها الذي يحصرهُ في إثبات علاقة الكاتب بأقربائه وأصدقائه وأعدائه.

لقد ظلت (الدراسات الخاصة بالوسط مجرد إحصاءات بيوغرافية ثانوية، ومجرد تواريخ نوادرية « Anecdotiques »

تاريخية في حدود كون الأدب مؤسسة، والأخرى علم نفسية في حدود كون الأدب إبداعاً. ولدراسة الأدب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار مبحثين معرفيين مختلفين من حيث الموضوع والمنهج. في الحالة الأولى يتمثل الموضوع في المؤسسة الأدبية، والمنهج هو المنهج التاريخي في أحدث تطوراته وفي الحالة الثانية يتمثل الموضوع في الإبداع الأدبي والمنهج هو التقصي النفسي. وإن (بؤس التواريخ الأدبية يعود إلى خلطها بين هذين المبحثين، وإغراقها، دوماً، للإبداع الأدبي بالوقائع التافهة المستقاة من التاريخ)[27].

إن مؤلفات تاريخ الأدب حينما تُسائل التاريخ، جاعلة منه محوراً للحديث عن الأعمال الأدبية ومؤلفيها لتخطئ هدفها، مادام أن (التاريخ لا يُخبِرُنا البتة، عما يحدث داخل كاتب ما وهو يكتب. وسوف يكون من الأفيد عكس المسألة، متسائلين عما يُقَدِّمُه لنا عمل أدبي عن زمنه)[28]. ويفضي بنا هذا التساؤل إلى مساءلة ما يسميه بارث بالوظيفة الأدبية « Fonction Littéraire » لا تاريخ الأدب. وربما علينا هنا الاستعانة ببعض المقترحات المقدمة لحل هذا الإشكال، ومنها بصفة خاصة فكرة الوسط « Milieu » التي اقترحها لوسيان فيڤر، شرط إفراغها من مضمونها الذي يحصرهُ في إثبات علاقة الكاتب بأقربائه وأصدقائه وأعدائه.

لقد ظلت (الدراسات الخاصة بالوسط مجرد إحصاءات بيوغرافية ثانوية، ومجرد تواريخ نوادرية « Anecdotiques »

لبعض المعاشرات، أو بتعبير أفضل لبعض الخلافات)[29] فيما ظلت دراسة الوسط باعتباره (مكاناً لاستعمالات الفكر والمحرمات الذهنية والقيم الطبيعية)[30] دراسة نادرة، بل منعدمة.

الفكرة الأخرى التي أشار إليها لوسيان فيفر هي التكوين الثقافي للجمهور الذي ينبغي أن يُعَادَ تَشكِيلُهُ، من خلال ضبط حدود امتداده وتلافي الإسقاطات التعميمية. ومثال ذلك في حالة راسين وجهة النظر التي اعتبرت جمهوره كله جنسينياً، والحالة أنه ليس كذلك.

إن راسين في نظر بارث، يُقدِّم مثالاً نموذجياً عن قصور نظريات التاريخ الأدبي التقليدي، إذ كان بحق مختبراً للتجارب في عدد من تواريخ الأدب والكتب المدرسية والمختصرات وغيرها. كان راسين ضحية تاريخ أدبٍ متحجرٍ مُنغلق، وسُلطوي، وكان القاسم المشترك بين تلك التآليف جميعها، هو انطلاقها من الكاتب كفرد نحو عمله الأدبي وليس العكس، وبتعبير آخر من المجتمع والتاريخ والبيوغرافيا نحو النص، الذي لا يعدو كونه يترجم حياة أو يعكس واقعاً، أو مرآة تنعكس على صفحتها صورة المجتمع.

لقد حان في نظر بارث، القيام بعملية تركيب « Synthese » في تاريخ الأدب شبيهة بتلك التي نادى بها هيجل لتاريخ الفلسفة والفكر الأوروبيين[31]. بيد أن التركيب المذكور لا يمكن

أن يتم في (ظل الأطر الحالية للتاريخ الأدبي)[32] المحكومة بعقلية جامعية محافظة «بيكار وأطروحته عن راسين) وفي (ظل الميثولوجيا التي تُغَلِّفُ تاريخ أدبنا)[33]، والمتمثلة في المؤلفين والمدارس والحركات والأجناس والقرون، علاوة على التعارضات الميثية: الأصول/ الأصالة، العمل/ الإلهام، الكلاسيكية/ الرومانسية.. إلخ.

ولا يُخفي بارث غياب تَصوُّر لتاريخ أدبي لدى مؤرخي الأدب. وبناء عليه فإن تصفحاً سريعاً للتواريخ الأدبية يظهر أن بعضها يكرر الآخر على نحو نمطي، بل إنها تتشابه فيما بينها منهجاً وموضوعاً.

إن المهمات التي تنتظر التاريخ الأدبي الجديد مهمات كبرى. إن على هذا التاريخ أن يتصور (تاريخاً لإنتاجات اللغة «...» تاريخاً للفائض اللغوي)[34]. تاريخ لا يستثني كذلك تاريخ المحرَّمات الذي يُشكِّل خلفية للتاريخ المعروف. كما لا يستثني البنية الاجتماعية الكامنة وراء الأدب. والحصيلة أن تاريخ الأدب ينبغي أن يفهم، أولاً وقبل كل شيء، باعتباره (تاريخاً لفكرة الأدب. وهذا التاريخ لا وجود له حتى الآن على ما يظهر)[35].

وللوصول إلى تاريخ حقيقي للأدب مختلف عن ذاك الذي أنجزناه حتى الآن، يرى بارث ضرورة الإجابة عن مفهوم الأدب في كتابة التاريخ الأدبي، ليس بالنسبة إلى عصرنا فحسب؛ بل -

وهذا هو الأهم - بالنسبة لعصر هؤلاء، الذين نؤرخ لهم ولأعمالهم أو لنصوصهم. ما هي مثلاً، الوظيفة الموكولة للأدب في عصر راسين؟، وما مكانته داخل نظام القيم؟. إن قيام تاريخ للأدب غير ممكن في غياب التساؤل أولاً عن كينونته ذاته. وما عساه يكون تاريخ الأدب هذا إذا لم يكن تاريخاً لفكرة الأدب؟، وتاريخنا لوظيفة الأدب «الإنتاج - التواصل - الاستهلاك»، أي تاريخاً للاستنتاجات اللغوية والمؤسسات، لا تاريخاً للأفراد والأشخاص والوقائع[36].

ينبغي لمفاهيم: المصادر، التكون، الانعكاس.. أن تُخْلِي مكانها لمفاهيم: العلامة والفضاء اللغوي والوظيفة وتعددية القراءة والشكل وتقنيات الكتابة... إلخ. فعِوَضَ أن «ننظر إلى تاريخ الأدب من خلال منظور تكويني مغلوط، ينبغي أن نجعل من زنفسنا نحن مركز هذا التاريخ، فننطلق إذا تشبثنا بإقامة تاريخٍ للأدب، من القطيعة المعاصرة الكبرى، ونجعل هذا التاريخ ينتظم حول تلك القطيعة. وعلى هذا النحو سنتكلم عن الأدب الماضي إنطلاقاً من لغة الحاضر)[37].

ويتبين مما تقدم أن بارث يدعو إلى تاريخ جديد للأدب، تاريخ يهتم بالشكل والوظيفة وتقنيات الكتابة الأدبية، إضافة إلى الجوانب المسكوت عنها أو المحرَّمة، التي تكشف عن مستويات ومدلولات خفية قمينة بالكشف عن تطور الكتابة الأدبية كممارسة فنية ولغوية في المقام الأول.

## 3 - الشعرية البنيوية

### 3 - 1 منظور تودروف

بسط تودروف وجهة نظره، موضوع تاريخ الأدب في دراسة أولى له بعنوان: «الشعرية والتاريخ الأدبي»، ظهرت بالمؤلف الجماعي «البنيوية في الشعرية» عام 1968، ثم نشر بعد ذلك، دراستين إحداهما بالعدد السابع من مجلة «اللغة الفرنسية» 1970 بعنوان «تاريخ الأدب»، فيما نشرت الثانية، بالعنوان نفسه في كتاب «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة» 1972 الذي شاركه في إعداده أزوالد ديكرو.

وبتصفحنا للدراستين الأخيرتين نلاحظ عدم وجود اختلاف كبير بينهما، مما لا يُخِلُّ بالمضمون والأفكار العامة فيهما. والحقيقة أن الدراسة المنشورة بالكتاب الأخير لا تُشكِّل سوى صورة مصغرة وملخصة لما ورد في الدراسة الأولى، بالنظر طبعاً إلى ما تقتضيه صناعة المعاجم من دقة وتركيز واقتصاد في الدلالة والمفهوم.

في البداية يحدد تودروف الموضوع الحقيقي والعلمي لتاريخ الأدب. هذا التحديد يمثل تبنياً لوجهة نظر تينيانوف القائلة إن (وجهة النظر المتبناة تُحدد نوع الدراسة)[38]. من ثم يوجد فرق واضح بين دراسة ظاهرة معينة على أساس تكونها ونشأتها، وبين ما يدعوه تودروف بالتغيرية الأدبية، ويعني به تطور المتوالية الأدبية داخل نسق عام تترابط عناصره، ويؤثر بعضها في بعض.

وبتحديد تودروف لموضوع التاريخ الأدبي، يكون قد غَيَّرَ جذرِيّاً من المنظور التقليدي، الذي كان يَنكَبُّ على دراسة تكون العمل الأدبي مُتَتَبِّعاً الوقائع الأدبية في تسلسلها، حيث يفضي بعضها إلى بعض على نحو سببي، أو بتعبير الفلاسفة من منظور علاقة السبب بالنتيجة أو العلة بالمعلول.

يسمح مفهوم التغيرية الأدبية بدراسة موضوع مَخْصُوصٍ مُحدَّد وملموس، ويسمح كموضوع للتاريخ الأدبي، بتمييز الظاهرة المدروسة عن التاريخ الاجتماعي أو السياسي، وعن السياقات النفسية أو الأيديولوجية والفكرية... إلخ.

إذ لا يمكن في نظر تودروف، النُّهوض بتاريخ أدبي جديد في ظل الأطر التقليدية للتاريخ الأدبي. فالتاريخ الاجتماعي مثلاً، يهيمن بأشكال مختلفة على جميع التواريخ الأدبية. (واستبدال التاريخ الاجتماعي بتاريخ الأدب، يعني أنه بالإمكان تفسير التغيرية الأدبية من خلال تغيرات المجتمع. إذ يقدم الجواب قبل تمكننا من صياغة السؤال، وهذا لا يعني استقلال كل سلسلة عن الأخرى)[39].

إن التميز هنا بين التاريخ الأدبي والتواريخ الأخرى (الاجتماعية، السياسية، الدينية، الفكرية..»، لا يعني العزل المطلق، إذ يتعلق الأمر في الواقع، بضرورة إقامة (نظام تراتبي في موضوع الدراسة، نظام ينعكس ضرورة على الدراسة ذاتها)[40].

وإذا كانت الدراسة المحايثة التي تقدم نفسها بمصطلحات: القراءة أو الوصف، تسعى إلى إعادة بناء نسق النص من خلال ارتكازها على الدراسة التزامنية، فإن على التاريخ الأدبي الذي يتناول موضوعه من خلال الانتقال من نسق أدبي إلى آخر، عبر ارتكازه على الدراسة التعاقبية، التي تدخل عناصر ومؤشرات خارجية، من أجل تفسير تطور المتواليات الأدبية على مجرى الزمن.

من ثم يفرض الموضوع العلمي لتاريخ الأدب، ضرورة اللجوء إلى دراسة تعاقبية لتطور وتغير المتواليات الأدبية، مع العلم أن الاختلاف والتباين الحاصل في تلقي الأعمال وتأويلها، باختلاف العصور، هو الذي يُعزِّز هذه الضرورة ويُقوِّيها. وإذا كان مشكل الاختلاف في التفسير ينجم عن تاريخ الأيديولوجيات، فإن على التاريخ الأدبي - على العكس من ذلك - أن يدرس الخطاب الأدبي، وليس الأعمال الأدبية، أي الخطاب الأدبي بما هو جزء من الشعرية.

إن السؤال المطروح على المؤرخ - في نظر تودروف - يمكن أن يُصَاغَ على النحو التالي: ما الذي يتغير بالضبط داخل الخطاب الأدبي؟ لقد قُدِّمَت إجابات عدة عن هذا السؤال، أولها جواب برونتيير في القرن XIX الذي يُرجِعُ التَّغَيُّرَ إلى الأنواع «الرواية، الشعر، المأساة..». غير أن هذا التصور يكشف عن انزلاق لا محسوس، وخطير من المفهوم إلى الكلمة. ذلك أن القول

إن معنى كلمة «رواية»[41] قد تغير بين هذين الحدين الزمنيين، يعني أن المفهوم قد تغير كذلك. إذ يستتبع التغير في المفهوم تغييراً في فهمه. وتبعاً لهذا المنظور فإن دراسة عن حياة الأعمال، ليست شيئاً آخر سوى دراسةٍ عن حياة أسماء الأنواع، وربما لا يحدث التغير في الأنواع بما هي أنواع بقدر ما يحدث في الأدب نفسه[42].

إن الأعمال الأدبية ليست سوى علامات على التحولات، والأنواع الأدبية بدورها لا تتحول، بقدر ما هي نتاج للتحولات والأشكال المتقاطعة «Trans-formes».

الجواب الثاني يقدمه الشكلانيون الروس، ويتلخص في أن «الطرائق الأدبية Procedés littéraires» هي التي تتغير. يقول طوماشفسكي (إنها الطرائق الأدبية. فكل عصر أدبي وكل مدرسة، تتميز بنسق من الطرائق الخاصة بها، التي تُمثِّلُ أسلوب «بالمعنى الواسع» النوع والتيار الأدبي). ومع ذلك يلاحظ تودوروف أن ثمة غموضاً يَلفُّ مفهوم الطرائق نفسه عند طوماشفسكي، ذلك أن «قاعدة الوحدات «Régles des unités»، والنهاية السعيدة، أو المأساوية للمسرحيات الكوميدية أو التراجيدية - كأمثلة يسوقها طوماشفسكي عن الطرائق الأدبية أشكال لا تتغير.

ويرى تودروف أن الجواب الأول والمقنِع «وإن لم يكن كاملاً» هو الذي يقدمه شكلاني آخر هو يوري تينيانوف، الذي يميز بين

الأشكال نفسها. وهي عنده على نوعين: إذ يمكن أن تتحدد سواء بالقياس إلى وظائف أخرى مماثلة قابلة لأن تحل محلها (علاقة استبدال: معجم نص في مقابل معجم نص آخر) أو بالقياس إلى وظائف مجاورة لها تدخل معها في علاقة ارتباط «علاقة اندماج: معجم نص في مقابل تركيب هذا النص نفسه)[44].
وهكذا تنهض التغيرية الأدبية عند تينيانوف على أساس تغيير الشكل من الوظيفة والعكس أي تغيير الوظيفة، من الشكل. وتتمثل المهمة العاجلة للتاريخ الأدبي في دراسة (تغيرية وظيفة عنصر شكلي معين وظهور وظيفة ما داخل عنصر شكلي، فضلاً عن ارتباطه بها)[45]. ويعبر أحد الشكلانيين الروس المهمشين وهو ڤينوكرادوف عن هذه التغيرية بمصطلح (الديناميـة Dynamisme الذي ينبغي أن يقدم إما كاستبدال لنسق بنسق آخر، وإما كتحويل جزئي لنسق وحيد تظل وظائفه المركزية ثابتة)[46]. وهو ما حذا بتينيانوف إلى التأكيد أن الموضوع الحقيقي للتاريخ الأدبي يتمثل في «استبدال الأنساق»، حيث يغدو المفهوم الأخير مفهوماً جوهرياً في التاريخ الأدبي.

فليست التغيرات الحاصلة في خطاب التاريخ الأدبي منعزلة، بقدر ما أن بعضها يؤثر في بعضها الآخر وفي النسق برمته (مسبباً، بالتالي استبدال نسق بآخر)[47]. ويستنتج تودروف مما سبق، إمكانية تحديد (حقبة أدبية باعتبارها زمناً يحافظ خلاله نسق ما على حالته دون تغير كبير)[48].

ويميل تودروف إلى اختزال التغيرات الأدبية، كما استنبطها من نظريات تينيانوف وطوماشفسكي في جملة من القوانين استعار لها مصطلحات خاصة: المصطلح الأول هو مصطلح الزهرة « Plante » وهو نموذج عضواني « Organiciste » وتتحكم فيه قوانين الجسم الحي وكما تنطبق هذه القوانين على الأجسام الحية « Organismes vibants » ، فهي تنطبق بالمثل على الجسم الأدبي الذي يُولَدُ ويزدَهِرُ ويَشِيخُ، ثم يَمُوتُ.

النموذج الاستعاري الثاني هو منظار التشاكيل « Kaleidoscope ». والمسلمة التي يقوم عليها هي أن العناصر المكونة للنصوص الأدبية تقدم نهائياً ودفعة واحدة. ويكمن التغير الحاصل فقط في تأليف جديد للعناصر نفسها، ويستند هذا التصور في نظر تودروف، إلى فكرة أن العقل الإنساني واحد وغير قابل أساساً للتغير.

النموذج الاستعاري الثالث هو نموذج الليل والنهار، إذ تتحرك التغيرات هنا في شكل حركات متعارضة بين أدب الأمس وأدب اليوم.

وتكمن مزية هذا النموذج، بالقياس إلى الأول، في إتاحته الفرصة لفهم جيد لا للتطور فحسب، بل وكذلك «للثورات» أي لمظاهر السرعة والبطء في مجرى التَّغَيُّرية.

وتُصبِحُ التغيرية - حسب هذا الفهم - جزءاً أساسياً من الشعرية، مادامت تُعنى بالمقولات المجردة للخطاب الأدبي

لا بالأعمال الفردية. فضلاً عن إمساكها بالبنى الخاصة بتطور الخطاب الأدبي، مما يجعلها تبعاً لذلك، خطوة رئيسية نحو نفي التعارض المفتعل بين البنية والتاريخ، الذي نادى به بعض البنيويين المتطرفين. إذ (لا يمكن وصف التطور الأدبي إلا في مستوى البنيات، ومعرفة البنيات لا تحول دون معرفة التغيرية، بل إنها السبيل الوحيد الذي نتوافر عليه كي نتناولها)[49].

وينتهي تودروف من استعراضه للنماذج السابقة «القوانين» التغيرية الأدبية، إلى ملاحظة صعوبة معالجتها حالياً في غياب أعمال دقيقة تُمهِّدُ السبيل نحو معالجات أعم. يضاف إلى ذلك أنه لم يَجْرِ إثراؤها أو بلورتها بشكل كاف «خاصة في الأدب الغربي». وبما أن التاريخ الأدبي قد خلط بين موضوعه وموضوع المباحث المعرفية الأخرى، فإنه يظل القطاع الأقل تَبَلوُراً من القطاعات الشعرية[50].

**3 - 2 - منظور جيرار جنيت:**

يمكن القول إن **جيرار جنيت**، شأنه شأن **رولان بارث**، قد أدلى بدلوه في النقاش الحاد الذي حام حول مناهج الدراسة الأدبية في الستينيات بفرنسا.

يتضح ذلك من جهة أولى، في موقفه الحاد الذي تحدث فيه عن المعركة القائمة بين التاريخ الأدبي والنقد الجديد، ومن جهة أخرى في الجدال المبهم الذي خَيَّمَ على التوجهات المختلفة في النقد الجديد نفسه، أو بتعبير جنيت بين نقد «قديم جديد»

« Ancienne nouvele » النقد الشكلاني والبنيوي » وبين نقد جديد جديد « Yawelle nouvelle »[51]. ويتضح هذا الوضع المزري في تكاثر الأبحاث والدراسات حول الاتجاهات والمناهج والسبل، وكذا في مآزق النقد والتاريخ الأدبي. حالة النقد هذه يشبهها جنيت بالأزمة التي عرفها النقد عام 1928، حينما تساءل بول فاليري بصدده قائلاً: (إلى أين يسير النقد؟ نحو ضياعه، فيما أتوقع »[52]. ويتضح من تحليل جنيت أنه يتحدث عن النقد بمعناه الواسع، الذي يشمل نظرية الأدب والدراسة الأدبية وتاريخ الأدب، بدليل حديثه عن تكامل هذه المجالات فيما بينها وإفضاء بعضها إلى بعض.

ضمن هذا الإطار يمكن موضعة موقف جنيت من تاريخ الأدب خاصة، والمناهج الخارجية في دراسة الأدب ونقده عامة.

ينطلق جنيت في رصده للعلاقة القائمة بين **الشعرية والتاريخ** من الموقف، الذي وقفه النقد الجديد «**الموضوعاتي والشكلاني**» من التاريخ. ويتلخص الموقف المذكور في إبداء نوع من الازدراء والاستخفاف بالتاريخ. يقول: (ما يؤاخذ على النقد المسمى بالنقد الجديد «الموضوعاتي أو الشكلاني»، ازدراؤه واستخفافه بالتاريخ، بل وبأديولوجيته اللاتاريخية)[53].

والتصور الوجيه الذي يؤمن به جنيت، ويشكل في الوقت نفسه الغاية الأساسية من دراسته للموضوع، هو ضرورة تقريب الشقة بين **الشعرية والتاريخ**. ذلك أن ما بينهما في الحقيقة، من

التنافر والعداء ليس إلا عارضاً ومؤقتاً. وهنا ينتقد جنيت بعنف وجهة نظر **ليفي** ستراوس الذاهبة إلى أن التاريخ (منهج لا يتطابق مع موضوع متميز، وبالتالي ينبغي رفض التكافؤ بين مفهوم التاريخ ومفهوم الإنسانية الذي يُدَّعَى فرضه علينا بهدف مضمر، يسعى إلى أن يجعل من التاريخية « historicité » ملجأً أخيراً لأنسية متعالية)(54). وينبغي على النقيض من ذلك، التأكيد أن (التاريخ مبحث معرفي ينطبق على جميع الموضوعات، وبالتالي فهو ينطبق علي الأدب كذلك)(55). وبناء عليه فإن ما يُدْعَى (بنظرية الأشكال الأدبية محكوم عليها يوماً ما، أن تلتقي بالتاريخ في طريقها)(56). لماذا؟ وكيف؟ إنهما السؤالان اللذان حاول **جنيت** الإجابة عنهما.

يرى **جنيت** بادىء ذي بدء، ضرورة التمييز بين مباحث معرفية متعددة، موجودة أو مفترضة، والتي نخلط بينها في غالب الأحيان تحت تسمية التاريخ الأدبي أو تاريخ الأدب.

هناك أولاً «**تاريخ الأدب**» على النحو الذي مورس ويمارس به في التعليم الثانوي، ويتعلق الأمر هنا (بسلسلة من المبحثات المنظمة في نظام تسلسلي زمني)(57). وبغض النظر عن جودة أو رداءة هذه المبحثات فإنها على أي حالة، بعيدة عن أن تكون تاريخاً. وعلى الرغم من أنها تستجيب لوظيفة ديداكتيكية مُحدَّدة إلا أنها ليست من نمط تاريخي.

هناك ثانياً ما يسميه لانسون **بالتاريخ الأدبي** حينما شدد

على كتابة «**تاريخ فرنسا الأدبي**»، الذي ينقصنا ويتعذر تقريباً النهوض به حالياً. وهو ما عَنَى به (لوحة الحياة الأدبية للأمة وتاريخ الثقافة ونشاط الجماعة المغمورة، التي تقرأ شأنها شأن الأفراد المشاهير الذين يكتبون)[58]. ومن المؤكد أن الأمر يتعلق حسب لانسون، بتاريخ الظروف والسياقات المختلفة «الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية...» المحيطة بالنتاج الأدبي. غير أن العيب الخطير الذي يُسجله جنيت على **تاريخ أدبي** من هذا القبيل هو عدم تحققه البتة على مثل هذه الأسس. ذلك أن التاريخ الأدبي قد (توقف) عدا بعض الاستثناءات، عند الأخبار الفردية وبيوغرافيا الكتاب وعائلاتهم وأصدقائهم ومعارفهم. وبكلمة واحدة عند مستوى نوادري «Anecdotique»، وحدثي تجاوزه التاريخ العام ورفضه منذ ثلاثين سنة خلت)[59]. وإذا كان القصد من كتابة التاريخ الاجتماعي قد تُجُوِّزِ في غالب الأحيان، نظراً لطابعه المغرق في الموسوعية والتلفيقية، فإن التاريخ الأدبي المفكر فيه راهناً، هو ما يُسمِّيه **جنيت** بتاريخ أدبي جد وجيز «Tout court»، الشيء الذي يعطي للنعت: «**الأدبي**» وظيفة جديدة ونبرة مختلفة. وما يدعوه **جنيت** بالتاريخ الأدبي الوجيز هو ما يلخص وجهة نظره في كتابة تاريخ أدبي، مختلف عن التاريخ الإخباري أو النوادري، الذي سبق أن ندد بهيمنته على التواريخ الأدبية المتداولة.

والنوع الثالث من التواريخ الأدبية الذي ينبغي تمييزه هو

تاريخ دراسة الأعمال الأدبية ذاتها، وليس تاريخ الظروف الفردية أو الاجتماعية أو تاريخ الإنتاج والاستهلاك الأدبيين. بيد أن دراسة الأعمال هنا منظورٌ إليها، باعتبارها (**وثائق تاريخية تعكس أو تُعبِّر عن أيديولوجية، وحساسية خاصتين بعصر معين. وهذا يجعل منها، طبعاً، جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الأفكار والحساسيات**)[60].

ويلاحظ جنيت أن ما تحقق من هذا النوع الثالث كثير، مشيراً في السياق إلى نماذج منه كأعمال بول **هازار** « Paul Haard » **وبريمون** « Bremond » **ومونكلون** « Monglond » وكذا أعمال بول بينشو « Paul Benichou » الحديثة حول الرومانسية، علاوة على الصيغة الماركسية التي يمثلها في فرنسا لوسيان غولدمان أو النقد الاجتماعي بلغة اليوم. ورغم أن جنيت يُصرِّحُ بأحقية هذا التاريخ في الوجود، إلا أنه يثير مع ذلك، جملة من الاعتراضات أو لنقل يعبر عن نوع من عدم الرضا.

أن الصعوبات الناجمة عن مثل هذه التواريخ تتعلق في البداية بتأويل النصوص الأدبية، وتعود هذه الصعوبات إلى طبيعة هذه النصوص المؤلة ذاتها. وقد يحدث أن لا تتمتع العملية التأويلية عند **المؤرخ الأدبي**، بأي امتياز أو تفاضل إذا ما قيست بنظيرتها عند المؤرخ المحترف. وبهذا الصدد يصوغ **جنيت** اعتراضين أساسيين: يتعلق الأول بسلبية مفهوم الانعكاس الذي هيمن مدة طويلة على الدراسات الأدبية وبلغ أوجه في القرن XXI. فهناك تساءل النقاد مثلاً، ومعهم المؤرخون عما إذا كان

الأدب فعلاً يقدم صورة **واقعية** أم **وهمية** عن عصر معين. إنه بلا شك سؤال محرج على حد تعبير جنيت، بل إن مصطلحاته «الواقعي - الوهمي» ليست على قدر كبير من الوضوح والشفافية.

الاعتراض الثاني هو أننا إذا افترضنا التغلب على هذه العقبات، فإن هذا النوع من التاريخ يظل بالضرورة، خارجاً عن نطاق الأدب نفسه، ولا تتمثل هذه الخارجية في **التاريخ الأدبي اللانسوني** المقتصر بشكل صريح، على الظروف الاجتماعية للنشاط الأدبي، وإنما يتعلق الأمر هنا بدراسة الأدب لكن، بتجاوزه على الفور، في اتجاه البحث فيما وراءه عن البنيات الذهنية الثاوية خلفه والمتحكمة فيه[61].

ولا تمثل هذه الاعتراضات سوى نماذج من الصعوبات، التي تحوم حول منهج التاريخ الأدبي/ تاريخ الأدب. من ثم تنبثق الحاجة الماسة إلى **تاريخ أدبي مختلف وجديد** تاريخ للأدب بما هو أدب وليس تاريخاً للظروف الخارجية. ويبدو أن هذا المنطلق يتماشى مع التصور البنيوي والشعري، الذي يشدد على تحديد الموضوع العلمي لأي مبحث معرفي أولاً، ودراسته في ذاته ولذاته ثانياً.

### 3-2-1- نحو شعرية تاريخية في ذاتها ولذاتها

وبناء على الاعتراضات السالفة، وبعد استعراض نماذج من المآخذ المسَجَّلَةِ على التواريخ الأدبية التقليدية، يعرض **جنيت** إلى

النوع الثالث والأخير من التواريخ الأدبية. هذا الأخير لن يكون سوى بديلٍ لسابقيه مادام أن **موضوعه الأول والأخير هو الأدب**. إنه تاريخ للأدب في ذاته «لا في ظروفه الخارجية» ولذاته «لا كوثيقة تاريخية». ويتساءل **جنيت**: (ماذا يمكن أن يكون الموضوع الحقيقي لتاريخ من هذا القبيل؟») ويجيب قائلاً (من الواضح أنه لن يكون هو الأعمال الأدبية نفسها، ذلك أن العمل الأدبي موضوع جد متفرد ودقيق) حتى يكون موضوعاً للتاريخ. فتاريخ عمل أدبي ما لا يخرج عن شيئين: إما أن يكون تاريخ تكونه، وإما تاريخ تبلوره أو تطوره من عمل إلى آخر. وهذا النوع ينتمي إلى مجال التاريخ الأدبي البيوغرافي في صورته الحالية)[62]. ورغم أن **جنيت** حكم بالوجه الإيجابي لهذا المسعى إلا أنه ليس من التاريخ الذي يطمح إلى تعريفه في شيء، وقد لا يخرج هذا النوع من التاريخ عن أن يكون تاريخ الاحتفاء بالعمل الأدبي، بنجاحه أو فشله، بتأثيره وتأويلاته المتعاقبة على مدى القرون. وهذا طبعاً لا يَمُتُّ إلى تاريخ الأدب بصلة، مادام لا يشكل (سوى قسم من التاريخ الاجتماعي كما حدده كل من لانسون وفيڤر)[63].

ويتضح كما أشرنا إلى ذلك، أن جنيت ظل مخلصاً لتوجهه الشعري البنيوي. ويتجلى هذا التوجه بحصر موضوع الدراسة في النصوص الأدبية لا في تعاقبها «Successions»، بل في تحولاتها «Transformations» يقول جنيت: (**إذ يبدو لي والحال هذه، أن**

**التاريخ حينما يتجاوز المستوى الزمني يصبح علماً للتحولات، لا علماً للتعاقبات. ولا يمكن أن يكون موضوعه «التاريخ» سوى الحقائق التي تستجيب لهذه الضرورة. وربما لهذا السبب ينبغي أن يبقى موضوعاً للنقد. وهذا الأخير لا يمكن أساساً أن يكون تاريخاً، ذلك لأنه يتمثل دائماً في علاقة تأويلية مباشرة وفي فرض المعنى لنفسه بين الناقد والعمل الأدبي)**[64].

ولكي يصبح التاريخ الأدبي موضوعاً منسجماً ومحدداً على نحو علمي، فإن شرطاً أساسياً يفرض نفسه كإجراء نظري، وهو أن يكون الموضوع «النصوص الأدبية في حالتنا هذه» موضوعاً تاريخياً ثابتاً ومتغيراً في الوقت نفسه ثابتاً لكونه موضوعاً عاماً ومجرداً. ومتغيراً لكونه ملموساً ومتحققاً. إن الموضوع التاريخي في الأدب ليس هو العمل، بل إنه يتجسد في هذه العناصر المتعالية على الأعمال، والمكونة للعبة الأدبية والتي يمكن تسميتها باختصار: **الأشكال** «Formes». ويقصد بها جنيت: **(القوانين البلاغية، التقنيات السردية، البنيات الشعرية... إلخ)**[65].

ويبدو أن **جنيت** في طرحه هذا، يقاسم رأي **بارث** الذي سبق له أن ألح في مقالته «**تاريخ أم أدب**» على ضرورة الاهتمام في تاريخ الأدب بالصنعة والقواعد والطقوس والذهنيات الجماعية. ما يُمَثِّلُ إذن، الموضوع الحقيقي لتاريخ الأدب عند جنيت هو الأشكال الأدبية المتحولة من عصر إلى آخر. وهو بذلك لا يخفي أسفه عن غياب شبه تام، لكتابة تاريخ أدبي من هذا النوع، علماً

أنه يشكل إحدى المهمات العاجلة المنوطة بالتاريخ الأدبي الجديد «البديل»، مبدياً استغرابه بالأخص، في غيابه الساحة الفرنسية، ويسوق **جنيت** نماذج من هذا الغياب، تتصل مثلاً، بتاريخ القافية أو الاستعارة أو الوصف(66).

ويلخص **جنيت** أسباب هذا الغياب في عدة أسباب منها:

1 - الأحكام الوضعية المسبقة «Prejugés Positivistes»، التي حصرت اهتمامها في الوقائع «Faits».

2 - قصور النظرية الأدبية عن إبراز موضوعات «تاريخ الأشكال» ذاتها. والسبب يعود في فرنسا على الأقل، إلى أن هذه النظرية ماتزال في بدايتها الأولى.

3 - التعارض بل التناقض الحاصل، بين الدراسة التعاقبية والدراسة التزامنية، ويتجلى مضمون هذا التعارض في الفكرة القائلة إنه لا يمكن التنظير إلا في مرحلة تزامنية، نفكر فيها بالفعل أو على الأقل، كمرحلة لازمنية. إذ يتم غالباً التنظير للأشكال الأدبية كما لو أنها كانت كائنات «Etres» زمنية وليس عبر تاريخية «Transhistorique» «وهو ما يعني تحديداً أنها تاريخية». والاستثناء الوحيد الذي يسُوقُه جنيت هو الشكلانيون الروس الذين استخلصوا مفهوم التطور الأدبي. فقد ألَحَّ إيخنباوم عام 1927 على ضرورة مطالبة (النظرية بحقها في أن تصبح تاريخاً)(67).

إن أولى المهِمَّات التي ينبغي أن تتصدى لها إذن، نظرية **في**

**تاريخ الأشكال الأدبية**، باعتبارها الموضوع الحقيقي لتاريخ الأدب في نظر جنيت، هي التخلص من ثقل وضرر الاهتمام المفرط بالوقائع والأخبار والأحداث والأفراد، ولفت الانتباه إلى أهمية دراسة التحولات والتغيرات التي تلحق الشكل الأدبي على مجرى التاريخ. إن الشرط الأساسي لتحقق نظرية في تاريخ الأشكال الأدبية، هو أن تكون النظرية سابقة على التاريخ، حتى تكشف له عن موضوعاته وتُحدِّدَهَا بدقة. وذلك على عكس النظرة التقليدية التي ترى في التاريخ المحرك الأساسي في هتك أسرار المباحث المعرفية المختلفة تفسيراً أو تأويلاً. إن القول بتاريخية الشكل الأدبي، ينبغي أن لا يفضي إلى نوع من التطرف الشكلي والعداء للتاريخ جملة وتفصيلاً. ولن يكون تاريخ الأدب المترتب عنها سوى برنامج من بين برامج أخرى. ولا يُخفي جنيت أن يلاقي هذا البرنامج المصير نفسه الذي لقيه برنامج لانسون، مكتفياً بإبداء تفاؤله حول إمكانية تحققه في يوم من الأيام(68).

وفي الختام يبدي جنيت ملاحظتين أساسيتين:

- أن تاريخ الأدب هذا، بمجرد أن يتأسس بطريقة علمية: سوف يصادف مشكلات من طبيعة منهجية، شأنه في ذلك شأن التاريخ العام، مثل مشاكل التحقيب وإيقاعاته المختلفة بحسب القطاعات أو المستويات، وكذا لعبة الثوابت والمتغيرات المعقدة والصعبة، وتأسيس العلاقات المتبادلة، مما يدل على الجمع والمراوحة بين المستويين التعاقبي والتزامني.

- حالما يتأسس تاريخ الأدب هذا وبشكل نهائي، يمكنه عندئذ أن يطرح بحزم، مسألة العلاقات مع التاريخ العام، أي مع مجموع التواريخ الأخرى الخاصة. ويستشهد جنيت بوجهة نظر جاكبسون وتينيانوف في مقالهما «مشكلات الدراسات الأدبية واللسانية» 1928 القائلة إن (تاريخ الأدب «أو الفن» مرتبط، على نحو عضوي، بالمتواليات التاريخية الأخرى، وكل متوالية من هذه المتواليات تشمل نسيجاً معقداً من القوانين البنيوية الخاصة بها، ويَتعذّر إقامة ترابط وثيق بين المتوالية الأدبية والمتواليات الأخرى دون الدراسة المسبقة لتلك القوانين)[69].

تلك هي وجهة نظر جيرار جنيت في **التاريخ الأدبي/ تاريخ الأدب**. ولا مشاحة في أن موقفه يُعدُّ تأسيساً فاتحاً لآفاق جديدة، لم يكن يُعنى بها التاريخ الأدبي التقليدي. ومن الجَلِيِّ أن هذا الموقف يُعبِّر في عمومه، عن وجهة نظر الشعرية البنيوية التي تشدد عليي إبراز واكتشاف الشروط الداخلية لعلم الأدب. شروطٌ لا تتعارض مع ما هو خارجي «التاريخ، تاريخ الأفكار، علم النفس، علم الاجتماع»، بل تُخضِعُه لوجهة النظر المتبناة حول الموضوع العلمي للظاهرة المدروسة. وبذلك يكون جنيت قد أساهم، عبر اهتماماته المتعددة بالقوانين الشكلية والبنيوية، في تحليل النص الأدبي «السردي/ الشعري» في صياغة أسئلة جوهرية حول تاريخية النص الأدبي وتطوره عبر تحولات بنيوية وليس عبر تعاقبات خطية متسلسلة.

# الهوامش

1) Saussure “Ferdinand de”, cour de linguistique general 198. Poyot. p 1.

2) Ibid, P. 140.

3) Ibid, P. 142.

4) Ibid, P. 115.

5) Ibid, P. 140.

6) ويليك «روني»، وارين «أستن»، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي - مراجعة حسام الدين الخطيب، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية 1972.

7) Ducrot “oswald”. Todorov “Tzvetan”. Dictionnaire lngcylopedique des Sciences de langage “1972". P. 183.

8) Ibid, P 184.

9) Madray “F.G”. Introduction au Formalisme.. art. Public en “Poetics” n.19. 1989. P. 24.

10) Greimas “A.J” & Courtes “Josef”: Semiotique: Dictionnaire raisonné de la Theorie du langage 1979 P 14.

11) Culler “J”: Structuralists Poetic: Structuralism lunguistique of the Study of literature 1975. Routiedges et Kegan Paul eds. London. P 17.

12) Angenot “Marc” & Bessiere “Jean” et d’autre...: Theerie littéraire 1989. P.U.F. P. 7.

13) Ibid.

14) Dosse “Francois”: lhistoire littéraire comme Pratique disoursive 1985, P 2.

15) بارث، ر. درس السميولوجيا. ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي. دار توبقال للنشر 1986 ص 82-87.

16) غارودي «روجيه»: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت. ص 42.

17) بارث. السابق. ص 85.

18) Barthes. R. Histoire ou litterature in “Suracine” ed Seuil 1983. P. 137.

19) Barthes. R. Essais Critique "1981" P. 95.

20) Barthes R. 1963 op. cit. P. 137-157.

21) Ibid, P. 147.

22) Ibid, P. 138.

23) Ibid.

24) Ibid.

25) Barthes "R": Discam de lhistoire 1982 ART. P. 57.

26) Barthes "R": 1963: op cit. p. 166-167.

27) Ibid, P. 139.

28) Ibid, P. 140.

29) Ibid.

30) Ibid, P. 141.

31) بارث. ر. 1985 السابق. ص 71. انظر أيضاً «تاريخ الفلسفة»: محاضرات لهيجل. ترجمة إمام عبدالفتاح إمام. مكتبة مدبولي. القاهرة 1997 ص 77.

32) Barthes "R." 1963. op cit. P. 145.

33) بارث. ر. 1985. السابق. ص 73.

34) نفسه. ص 17.

35) نفسه. ص 74.

36) Barthes "R." 1963. op cit. P. 15.

37) بارث. ر. السابق. ص 77-78.

38) Ducrot. O. et Todorov. T. 1972 op. cit. P. 168.

39) Ibid, P. 188.

40) Ibid.

41) Ibid.

42) تودوروف. ت. تطور النظرية الأدبية. ترجمة: مها جلال أبو العلا. عيون المقالات. الدار البيضاء 1986 ع. 1. ص 77.

43) Ducrot. O. et Todorov. T. op. cit. P. 189-190.

44) Ibid. P. 190.

45) Ibid.

46) Ibid.

47) Ibid.

48) Ibid, P. 191.

49) Ibid, P. 192.

50) Ibid.

51) Genette, "Gerard". Figure III. (1972). Seuil. P 9.

52) Ibid.

53) Ibid.

54) Ibid.

55) Ibid.

56) Ibid.

57) Ibid.

58) Ibid. P. 14.

59) Ibid.

60) Ibid. P. 15.

61) Ibid. P. 16.

62) Ibid. P. 17 18.

63) Ibid.

64) Ibid.

65) Ibid.

66) Ibid.

67) Ibid, P. 20.

68) Ibid.

69) Ibid. P. 21.

* * *

# قراءة في

# "سَقيفة الصَّفا"

سحمي بن ماجد الهاجري

## مدخل:

(1)

حمزة محمد بوقري كاتب مقل في إنتاجه وأغلب قصصه القصيرة وترجماته لبعض القصص كانت تنشر في مجلة الإذاعة السعودية في عقد الثمانينات الهجرية أثناء عمله بوزارة الإعلام لذلك فقد فات على عدد ممن بحثوا في بداية الإنتاج القصصي في المملكة مثل الدكتور محمد الشامخ والدكتور منصور الحازمي والدكتور بكري شيخ أمين أن يلقوا الضوء على إنتاجه.

وحين بدأت في تتبع القصص التي نشرت في الدوريات السعودية منذ بداية قيام المملكة وذلك في عام 1402هـ صارت تتوالى أمامي عدد من القصص لحمزة بوقري تميزت بميزة تكاد تكون نادرة عن مئات القصص التي نشرت في بواكير الإنتاج القصصي في المملكة وهذه الميزة هي معرفة الكاتب الواضحة بتقنيات القصة القصيرة كفن محدد المعالم وهو بذلك يعتبر أول من كتب القصة القصيرة الفنية في المملكة (انظر: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ص 323).

(2)

وصدرت في تلك الفترة رواية (سقيفة الصفا) 1404هـ

وصاحب صدورها احتفاء عدد من النقاد بها وقد شبهها بعضهم برواية (الحرب والسلام) لتولستوي من حيث الإطار العام على أساس أن الأحداث تسير بطريقة عرضية اتفاقية وإذا ما بلغنا النهاية وجدنا أنها تنحصر في إطار ضيق محكم وتجري في حركة تطويرية جبرية في آن واحد.

وتكررت في كتابات النقاد في ذلك الوقت أسماء عدد من الروايات مثل:

**الفنان شاباً لجيمس جويس**

**غرفة يعقوب لفرجينيا وولف**

**آل بدنبروك لتوماس مان**

**شجرة البؤس لطه حسين**

وذلك على اعتبار أن الزمن هو بطلها جميعاً وأن حمزة بوقري وظف خبرته على الاصطفاء والتنظيم والإضافات والاختيار وإعادة تكوين الواقع ثم أطلق الزمن ليلعب دوره المنتقي خلال حياة جيل كامل واعتبرت في ذلك الوقت أفضل وأعمق عمل روائي سعودي على الإطلاق.

## (3)

وإذا كانت هذه الرواية قد لفتت أنظار النقاد في ذلك الوقت فإنها لازالت تلفت أنظار النقاد في هذا الوقت (1419هـ) فقد لاحظ الدكتور محمد ناصر الشوكاني تأثر البوقري بعالم تشارلز

ديكنز ومارك توين وخصوصاً في (أوليفر تويست) كما لاحظ أنه أشار في عدة مواضع إلى قراءاته للروايات والترجمة وأكد الشوكاني انطلاقاً من هذه الرواية أنه ليس بالضرورة أن يكون هناك جنس أو خروج عن المألوف فهذه الرواية أثبتت أن بإمكان الكاتب أن يصور مواقف ويبدع عالم روائي يتفاعل معه القارئ بشكل كبير ويرى أن الرواية لم تتكئ على السيرة الذاتية كما يبدو لأول وهلة بل أن السيرة هي التي تأثرت بالتقنية الروائية وذلك من خلال قدرته على رصد الأشياء الصغيرة والأحداث اليومية البسيطة وتوظيفها توظيفاً مدهشاً من خلال علاقة الذات المتأملة والذات الفاعلة وهو يقرأ الأسطورة بالحكاية الشعبية ثم يفسرها علمياً بذكاء بحيث لا تكاد تشعر بهذا الانتقال.

كما سجل الناقد معجب العدواني التعالق النصي بين سقيفة الصفا ورواية غازي القصيبي (العصفورية) التي صدرت بعد رواية البوقري بأكثر من (15) عاماً واعتبر أنها تشابهها في عدة جوانب منها:

- **الارتكاز على السيرة الذاتية.**
- **السرد بضمير المتكلم.**
- **التمحور حول المكان.**
- **استخدام الإيحاءات والرموز.**
- **طابع السخرية.**
- **كم التداعي المعلوماتي.**

(4)

ورواية سقيفة الصفا هي قصة ربع قرن من الزمان في مكة المكرمة هي الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين تقريباً.

وهي قصة واحد من أبناء هذا الجيل المفصلي الممزق بين الماضي الذي بدأ يتهدم والقيم الوافدة التي أخذت في التنكيل بهذا الماضي.

وقد بدأت القصة بموت (العم) زوج الأم.. أو بمعنى آخر موت الوصاية على هذا الطفل الذي بدأ حياته من هذه اللحظة. لقد كان عمه يراهن أن هذا الطفل لن يفلح وإذا أفلح فليحلق لحيته ويرش ماءه على قبره وكان رأي الطفل في عمه على طريقة وكما تراني يا جميل أراك.

«ولكثرة ضيقي به كنت أتمنى أن يحدث شيء للحيته.. يحلقها أو تتساقط من نفسها.. لأرتاح منها... بل كنت كثيراً ما أتمنى أن يموت وأن أقف على قبره وأنفذ وصيته»[1]. لقد دفن الماضي منذ بداية الرواية ولكنه لم يتخلص من آثاره حتى نهايتها.

وشغلت الدراسة بمراحلها وطلابها وأساتذتها والمناهج التي تدرس وطريقة التدريس والعراك بين الطلبة الحيز الأكبر من الرواية وتكاد تكون الحياة الدراسية هي الموضوع السائد في القصة مروراً بالخالة أسماء المتعلقة بالبدع والخرافات وسفيان الشقي «الفتوة».. والحج والقيس وقصص الجمالة وما في الحج

من المباهج (من اللائي لم يحججن يبغين حسبة) وحلقات المسجد الحرام والجنائز والخدم والمعتوهين.

ولكن أهم الأحداث هو علاقته بالشيخ عمر الذي أصبح فيما بعد الأستاذ عمر؛ وهي علاقة حية نابضة تتراوح بين الشكوك والانقياد وبين الرضا والغضب ولكنها في كل الأحوال تنمو باستمرار، من المقابلة على ناصية الشارع - وهي مقابلة مبررة حيث أن محيسن البلي (بطل الرواية) يذاكر على فانوس الشارع وعم عمر الرجل المتنور (الفرمسوني) كما يقال عنه في الخفاء يلاحظ هذا الشاب النابه فيدعوه إلى بيته لاستعارة بعض الكتب - ثم تتطور العلاقة بحيث يقوم بتدريس (جميل) ابن الشيخ عمر (دروس النحو) مقابل أن يقوم الشيخ بتدريسه اللغة الإنجليزية. وعندما لا تفيد الدروس جميل هذا لأنه (بليهاني) يبدأ التمهيد لحضور (جميلة) هذه الدروس فهي ذكية ويمكن أن تستفيد.

ثم يبدأ تأثير الأستاذ عمر الثقافي على محيسن يتزايد فيتعود على أمور كان ينكرها مثل الصورة المعلقة في البيت التي لم تعد حراماً في نظره مع أنها أول صدمة تلقاها عند دخوله بيت الفرمسوني:

«لقد ظللت أحملق في تلك الصورة بدون أن أتخطى عتبة الباب. وأنى لي أن أفعل؟ ألا تخرج الملائكة من مكان معلق فيه الصور لتحل محلها الشياطين والمردة؟»[2].

وتصل الأمور أخيراً إلى أن يصبح من أهل الدار عندما تقف هذه الأسرة معه عند وفاة أمه مما أتاح الفرصة أن يتم احتواؤه بالكامل من خلال الزواج من (جميلة) ثم وصول ابنه (محيسن محيسن بن محيسن) على غرار (JoHn 3).

## (5)

والمعروف أن العمل الروائي ما هو إلا مجموعة من الملاحظات من أقوال الواقع وأفعاله وتقريراته. والحكم على الرواية يقوم على درجة صدق وعمق هذه الملاحظات سواء في تفاصيلها أو في البناء الكلي للحبكة.

وفي هذه الرواية تعتبر المعلومة هي البطل في الدرجة الأولى وتقوم السخرية بدور وجهة النظر التي يتبناها الكاتب.

وقد سلمت هذه الرواية من المصادفات التي تحفل بها كثير من الأعمال. كما خلت إلى حد كبير من التفاصيل الملفقة. ومع أن شخصياته الكثيرة في أغلبها نمطية ولكنها بشكل أو بآخر أعطت حيوية للحدث ورفدته بأبعاد متباينة وشكلت رصيداً من المعلومات التي هي الطابع الرئيسي للرواية فبالإضافة للشخصيات الرئيسية محيسن البلي والشيخ عمر والخالة أسماء وسفيان الفتوة فإن هناك شخصيات أخرى العم وجميلة وأمينة والوالدة والمدرسون وأحمد الدهل والخدم المحليون (مسفر) والأفارقة (العم بشير وشيخ دكة العبيد والعالم الشنقيطي والمولى صاحب الخطوة والمزهد والبواردية والمدِّينة الذين يحاربون البدع ،

والطلاب بأنواعهم والحجاج بجنسياتهم والجمالة وأصحاب المقاهي والباعة المتجولون وأهالي الفريش إضافة إلى وصف المنازل والطرقات والملابس وأنواع الأطعمة.

لقد كان هذا الكم من المعلومات التي تسكن عقل البوقري تشكل هاجساً حاول أن يفرغه في هذه الرواية خصوصاً وأنها مرتبطة برؤيته للصراع بين الماضي والمستقبل فسجلها بضربة واحدة في هذه الرواية.

(6)

ولأن الذي يميز عمل عن آخر هو الرؤية والصياغة الفنية فسوف نحاول أن نبحث عن ذلك من خلال القراءة.

ومن الأمور التي سوف تساعدنا على فهم رؤية الكاتب آراؤه المجردة .

فهو يقول في كتابه (محمود تيمور والقصة القصيرة):

«حدث صراع بين طبقة المثقفين الجدد وطبقة الذين يعيشون على الماضي مهما كان ذلك الماضي خاملاً».

ويقول في موضع آخر - عن المجتمع المصري - ويمكن أن يطلق على المجتمع هنا في ذلك الوقت:

«المجتمع يحفل بكثير من النقائص - التواكل والكسل. وكانت تتحكم فيه طبقة من أدعياء الدين الذين يستغلونه كما كان يسير وراء كثير من الأوهام ويتشبث بمعتقدات فاسدة حول

الأولياء وكراماتهم ومقدرتهم على النفع والضر وكل هذه أمور ضارة بكيان الأمة ومقوماتها».

هذا من ناحية المضامين أما من ناحية الصياغة الفنية فهو يصف قصص محمود تيمور:

بأن «بعضها ناجح وبعضها متخلف توخى فيه الإصلاح والتوجيه أكثر مما توخى الأصالة الفنية والدراسة النفسية لأبطاله».

نحن إذاً أمام رجل استوعب أدواته الفنية ويبقى موضوع المران والدربة على التطبيق ومهمتنا معرفة إلى أي مدى نجح في ذلك.

ولنتعرف على هذه الرواية أكثر فعلينا محاولة معرفة معمار أو بنية العمل:

- وأول سمات هذه البنية أنه استخدم تكنيك السيرة الذاتية تقريباً.

فهذه القصة إذا لم تكن سيرة ذاتية فعلية فهي سيرة متخيلة أو على الأقل تستخدم تكنيك السيرة.

وهذا مما أوقع الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي في حيرة فكتب أثناء تأبين البوقري ما نصه:

«لم يكن عجيباً أن نعني بأمر (سقيفة الصفا) كل تلك العناية ولا أن نهتم بها كل ذلك الاهتمام منذ أخذت ترسلها إلي تباعاً في فصول متلاحقة قبل أن تكتمل عندك رواية تامة فقد

أدركت فيها ملامح من حياتك وسطوراً كثيرة من صباك وشبابك ومن ارتعاشات قلبك منذ أخذ قلبك يتفتح للحياة هذا القلب الذي ظل خافقاً بالمثل والأخلاقيات حتى النفس الأخير. حقاً لقد حاولت في روايتك أن تعطي الحقيقة لئلا تكون قصة حياة.. ولئلا تشير كل الأصابع إلى البطل. ولكن ترى إلى أي مدى فعلت ذلك؟

لقد حاولت أن أطرح هذا السؤال عليك ولكنك تهربت من الجواب.. واكتفيت بالتلميح لا التصريح فتركتني في حيرة لازلت فيها حتى هذه اللحظة».

وتكنيك السيرة الذاتية تكنيك أثير عند الروائيين وخصوصاً في باكورة إنتاجهم.. لأن فن الرواية فن صعب جداً أكثر مما يبدو في الظاهر لكثيرين. لأنها عملية رصد حياة كاملة وبث الروح والنمو في الشخصيات.. إلخ.

وفي سقيفة الصفا بعدٌ آخر هو أن البطل يتحدث بضمير المتكلم ومع أن ذلك ليس على الإطلاق دليلاً على أن العمل سيرة ذاتية ولكنه بلاشك تأكيد على الاختيار الواعي لتكنيك السيرة ليكتب من خلاله هذا العمل . ولكي يبعد الانطباع الذي يوحي بأنها سيرة ذاتية لم يكتب الأحداث بتسلسل زمني.

وهناك خطان رئيسيان متوازيان وإن كانا يتقاطعان أحياناً على طريقة علامة الضرب (×) ليعودان للتوازي من جديد بعد أن يتبادلا المسار. وهما:

- عالم الدراسة والمدارس والطلبة (/ الكتاب - كتاب البنات - المدرسة الأهلية - والمدارس الفخرية - المدرسة العالية - التدريس في المدرسة).
- وعالم الشيخ عمر وأسرته (التعارف/ تدريس جميل/ تدريس جميلة / حضور الجدة لهذه الدروس ثم حضور الأم ثم الزواج من جميلة ثم إنجاب محيسن الثالث).

وهذان الخطان الرئيسيان لا يخلوان من النمنمات والتعاريج على شكل تفصيلة هنا أو هناك أو إشارة لطيفة أو مقارنة ساخرة.

أما بقية اللوحات الأخرى فهي إضافة إلى أنها وصف باذخ جداً أكثر من اللازم للبيئة الحدث فقد قامت بما يشبه وظيفة المرايا المحدبة بحيث ينعكس فيها الحدث الرئيسي بشكل مبالغ فيه أحياناً وبشكل ضامر إلى مرحلة التلاشي في أحيان أخرى .

فبقدر أهمية دور الخالة أسماء بصفتها الصورة المقابلة (للفرمسوني).

وحكاية الركب لزيارة المدينة على أساس أنها تتجلى فيها أكثر من غيرها عملية البدع التي يستنكرها الكاتب إلى درجة أنه يتنازل في مواضع كثيرة عن صرامته الفنية ويهجوها بأسلوب مباشر.

ودور سفيان (الفتوة) الذي يكفي أنه بشقاوته هو السبب في اقتحام البطل لسقيفة الصفا ، فإن دور اللوحات الأخرى أقل

من ذلك: مثل لوحات المعتوهين - والحج - والمسجد الحرام - والمقابر.

أما نهاية القصة فهو متأثر فيها كما هو واضح بنهايات القصص القصيرة بحيث تكون مختصرة حاسمة مضيئة (أي لحظة تنوير وكشف).

(7)

وكانت ثقافة الكاتب تطرح نفسها بشكل مباشر في مواضع كثيرة مثل:

- تفسير الأصوات التي تسمعها الخالة أسماء وتحسبها طبول أهل بدر بأنها - كما هو ثابت علمياً - أصوات تراكم حبات الرمل التي تذروها الرياح يمنة ويسرة .

ويسخر من الخالة أسماء وذي الرمة الذي يقول يصف الصحراء :

للجن بالليل في حافاتها زجل

ومثل:

- التفسير النفسي لمرحلة المراهقة .

وذكر :

- التقرير الذي كتبته المنظمة الدولية عن جرائم القتل والانتحار.

وقوله عن:

- جميل ابن العم عمر أنه كان من النوع الذي لا يترك في الدنيا دوياً.

- يجعل الدهر يضع أصابعه في أذنيه . بل إنه غير قادر على أن يترك في الدنيا همساً.

وذلك في إشارة إلى بيت المتنبي:

**وتركك في الدنيا دوياً كأنما تناول سمع المرء أنمله العشر**

كما وفق في اختيار الأسماء (عمر) - (محيسن).

وهناك استطرادات أخرى كنوع من التذييل . يقول عن أحمد الدهل:

«ولكنني اكتشفت عند وفاته مؤخراً أن اسمه قُيد في جداول مرتبات عمال مصنع الكسوة بمكة هكذا (أحمد الدهل - فراش)» كتأكيد على أن اللقب قد يغلب الاسم الحقيقي.

ويقول في موضع آخر:

«وبالرغم من أنني استغفرت الله حين بلغت رشدي عن كثير من تلك البدع التي كنت أزاولها في حماية الوالدة والخالة أسماء» وذلك لتكحيل عيون الرقيب (ألم يكن هو في مرحلة من المراحل مدير عام المطبوعات؟).

وفي ذيل آخر يقول تعليقاً على حكمة وجود الكلاب:

«وبالرغم من أن مجموعة من الآسيويين تأكل الكلاب هذه الأيام كما يتناقل الناس في مجالسهم».

إلى آخر هذه الاستطرادات التي لا تقلل من قيمة هذه الرواية التي عرفت من خلال قراءاتي المتكررة لها الكثير من الإيحاءات والإشارات اللطيفة التي يمكن استخلاصها منها بدون أن نتهم بالتزيد أو المبالغة. وهو ما لم أستطع إيراد أكثره في هذه القراءة المختصرة.

# الهوامش

1) حمزة محمد بوقري: سقيفة الصفا، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، 1404هـ، ص 6.

2) حمزة محمد بوقري: سقيفة الصفا، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، 1404هـ، ص 117.

* * *

# محاضرة مجهولة لكامل الكيلاني

مصطفى يعقوب

## مقدمـة :

عـندما يُذكر اسم «كامل كيلاني» (1897 - 1959) يتبادر على الفور في أذهان القراء، أنه مؤلف قصص الأطفال الشهير ؛ وأغلب الظن أن هذا هو منتهى علمهم به، وهو قصور لا شك فيه وغبن قد لحق بالرجل ومكانته الحقيقية بين الأدباء. فقد كان كامل كيلاني أديباً منشئاً ولغوياً ومحققاً ومترجماً وشاعراً شأنه في ذلك شأن الكثير من أدباء جيله، ولكن لحقت به صفة أنه كاتب ومؤدلف قصص الأدباء لسببين:

**الأول**: أنه لم يكن في مصر وحدها، بل لم يكن في أي قطر من أقطار الوطن العربي من يهتم بثقافة الأطفال. إذن فالرجل قد خاض مجالاً بكراً لم يسبقه أحد سواه، ففضله في الريادة غير منكور.

**الثاني**: أن هذا المجال البكر قد برز فيه الرجل إلى أقصى غاية، وأجاد فيه إلى أبعد حد، حتى إنه ومنذ أكثر من سبعين سنة لازالت قصصه للأطفال تلقى رواجاً كبيراً لدى الأطفال والناشئة العرب، ولو لم يكن لكامل كيلاني من أثر سوى أنه قرّب إلى مفهوم الطفل القصص العربي والغربي على السواء فضلاً عن قصصه الخاصة التي ألفها في لغة عربية سليمة وهذا أمر ليس بالقليل.

أما عن مؤلفاته الأخرى فله «مصارع الخلفاء» و«مصارع الأعيان» و«مختارات في الأدب والاجتماع» و«صور جديدة من الأدب العربي» كما ترجم عن المستشرق «دوزي» كتابه «ملوك الطوائف».

كما أخرج للنور دواوين شعرية محققة ومشروحة منها ديوان ابن الرومي وديوان ابن زيدون الذي قرّظه أمير الشعراء بتحية شعرية جاء فيها:

| | |
|---|---|
| يابْن زيدون مرْحبَا | قد أطلْت التَّغيّبا |
| إنّ ديوانكَ الذي | كان سِراً محجّبا |
| يَشْتكي اليُتْم درّه | ويقاسي التغرّبا |
| صَار في كلّ بلْدةٍ | لِلأُبّاء مطْلبا |
| جاءَنا «كاملٌ» به | عربيّاً مهذّبا |
| تجد النصّ مُعْجباً | وترى الشَّرْح أعْجبا |

ليس هذا فحسب بل أصدر طبعة مشروحة من «رسالة الغفران» للمعري.

وقد يقول قائل ؛ ما وجه العلاقة بين النقد الأدبي وكامل كيلاني ؟

وعن هذا نقول إن الباحث في تاريخ النقد الأدبي المعاصر، سوف يجد أن النصف الأول من هذا القرن، يُعَد بلا جدال عهد

المعارك الأدبية على النحو الذي فصّله الأستاذ أنور الجندي في كتابه الضخم «المعارك الأدبية في مصر منذ 1914 - 1939».

ومهما قيل عن أسباب هذه المعارك الأدبية التي تبدو في الظاهر أنها قامت لإظهار الحقيقة في سبيل النقد النزيه الخالص، إلا أننا لا نُبرىء الدوافع الشخصية كسبب جوهري لها كالخصومة الشخصية أو السياسية أحياناً، أو رغبة شباب الأدباء في اكتساب الشهرة على حساب الشيوخ. وعلى كل حال فقد افتقد تعامل النقاد مع المفقودين، أصول النقد في أبسط مبادئه من التقويم والتقييم، وحل محله السباب والشتائم في معظم الأحيان، إلى الحد الذي لو قيل مثل هذا النقد الآن لوقع صاحبه تحت طائلة القانون.

ولقد أتاح لنا الحظ أن نعثر في بعض دور الكتب القديمة بالقاهرة على رسالة صغيرة لا نحسب أن أحداً من الباحثين قد سمع بها أو اطلع عليها، وهي عبارة عن محاضرة لكامل كيلاني بعنوان «موازين النقد الأدبي» ألقاها في «رابطة الأدب الجديد» بالقاهرة، وطبعت في ديسمبر سنة 1932.

وقد عرض كامل كيلاني في هذه المحاضرة بعضاً من نماذج وأساليب النقد الشائعة في ذلك الحين، مشيراً في بعض فقراتها - وإن لم يصرّح بأسماء أصحابها - إلى العقاد ومصطفى صادق الرافعي في الخصومة الشهيرة التي دارت بينهما.

ويسرنا أن نهدي هذه المحاضرة المجهولة والتي تُنشر الآن

لأول مرة منذ ما يقرب من سبعين عاماً ؛ أي أنها أصبحت من التراث النقدي غير المعروف ؛ إلى الأدباء والنقاد، فهي إضافة لا شك فيها لهذا الفن، وصفحة مطوية من صفحات النقد الأدبي، أحرى بها أن تنشر، وأن تلقى حظها من البحث والتحليل.

## تمهيد

بدأ أحد المؤلفين كتابه في المنطق - أيها السادة - بقوله:

«نرى في إحدى روايات موليير الرائعة رجلاً يبدأ الدرس على كبر، فهو يسأل معلمه عن الشعر ما هو ؟ فيجيبه معلمه بأنه الكلام الموزون، فيسأله عن النثر ما هو ؟ فيقول له المعلم: هو ما أتكلمه ويتكلمه الناس قاطبة».

فيصبح صيحة المعجب الظافر، وقد تملكته الدهشة:

«وافرحتاه ! إذن فأنا أتكلم النثر أربعين عاماً وأنا لا أدري».

ثم يقول ذلك المؤلف الفاضل:

ولعل القارىء ستتملكه مثل هذه الدهشة حين أقول له: «إنك تلجأ إلى المنطق - كما يلجأ إليه الناس - في حديثك وأنت لا تدري».

ثم راح يعلل إقدامه على تأليف كتاب في المنطق - بعد أن

قرر شيوع هذا العلم بين الناس - فقال: ورب معترض يسألني: «وما بالك تؤلف كتاباً في علم شائع ميسور يهدي إليه الناس بفطرتهم وعقلهم ؟ وما حاجتهم إلى كتاب يقرر لهم ما لا يحتاجون إليه من البديهيات».

وجوابي على هذا الاعتراض أن الناس لم يؤتوا حظوظاً متساوية من رجاحة العقل وأن تفاوتهم في هذه الحظوظ هو الذي أحوجهم إلى هذا العلم ليكون ميزاناً يلجأون إليه كلما لج بهم خلاف، وفيصلاً في منازعاتهم، وقاضياً نافذ الكلمة في أحكامهم.

## موازين النقد الأدبي

هذا ما يقوله مؤلف كتاب المنطق - أيها السادة - وهو، أو قريب منه، ما أقوله لحضراتكم حين أعرض للكلام على موازين النقد الأدبي، فهي معروفة، أو تكاد تكون معروفة لا خلاف فيها، وهي كقضايا المنطق أو قريبة منها، يكاد يجمع الناس عليها، ولكن حظوظهم منها تختلف اختلافاً هائلاً هو سر الاضطراب في أحكامهم وهو سر فشلهم وإخفاقهم في تطبيق هذه القوانين.

وما موازين النقد أيها السادة ؟أليست ذوقاً فنياً عالياً، وعقلاً متزناً راجحاً، وطبعاً خالصاً صادقاً لا التواء فيه ولا اعوجاج، وإحساساً زاخراً بالحياة، وبصيرة نافذة إلى الأعماق

تكاد لإلهامها تكون ألمعية، ويكاد ينطبق على صاحبها قول القائل:

«الألمعي الذي يظن بك الظن، كأن قد رأى وقد سمعا».

أليست هذه هي موازين النقد الأدبي ومقاييسه الصحيحة؟ ما أحسسبكم تختلفون معي في إقرار هذه الموازين، فإذا أقررنا ذلك كله خطونا خطوة أخرى، فقلنا:

«إن هذه الموازين الصادقة لن تنتج النتيجة المرضية التي يتطلبها المنصف وينشدها الباحث عن الحقيقة إلا إذا استعانت بطائفة أخرى من المزايا النادرة التي تؤمنها الاضطراب وتقيها نزوات الأهواء الجامحة وتسير بها في طريق الرشد والسداد».

## واجبات الناقد الأدبي

فالدقة في الأداء، والإخلاص للحقيقة في البحث، واليقظة لدقائق الفوارق، وإطراح الهوى والمؤثرات الشخصية جانباً، والتفطن لمغالطة الأهواء والإحاطة بالموضوع إحاطة تامة، والروية والأناة قبل إصدار الأحكام، كل هذه - وما إليها - شروط لابد أن تتوفر لمن يتصدى للنقد الأدبي، فإذا نقصه شيء منها، فما أجدره أن ينصف نفسه - قبل أن يتصدى للحكم على الناس - فيريحها ويريحهم من أحكام طائشة ونزوات خاطئة حمقاء، تؤذي صاحبها، وتؤذي سامعها، وتؤذي الحقيقة. وما أجدره أن يذكر قول القائل:

**«إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع»**

* * *

فالدقة - أيها السادة - شرط عام في كل حركة فكرية، ولابد منها لكل ناقد يحترم نفسه ويحترم قراءه؛ ويحترم الحقيقة. وما يجديك إذا اخترت أصح الموازين، ثم أخطأتك الدقة في تسجيل أحكام هذه الموازين ؟

لقد قال كاتب إنجليزي - وصدق كل الصدق في قوله:

«ليس من الصعب.. أن تكتب في أي موضوع تشاء، ولكن الصعوبة كلها في أن تحدد ما تعنيه في هذا الموضوع».

وقد أحسن الشاعر العربي في قوله:

**«وفضلني - في القول والعلم - أنني أقول على علم، وأعلم ما أعني»**

وكثيراً ما تعوز الدقة كتابنا وأدباءنا وناقدينا، فيضطربون - في أحكامهم - اضطراباً عنيفاً، ولا يكاد ينتفع الناس بنتائج بحوثهم الرائعة. وما أحوج الذوق الفني في دقة البيان.

## الذوق الفني

ولعل أحدكم يسألني، ما هو الذوق الفني ؟

وهو عندي ذوق يستمد قوته من صفاء الطبع وطول المرانة، وقد أشار ابن سلام في كتابه «طبقات الشعراء» إلى الذوق الفني إشارة نافعة، فقال:

«وللشعر صناعة وثقافة - يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات - منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة، ويعرفها الناقد - عند المعاينة - فيعرف بهرجها وزائفها، وستُّوقها ومفرغها، ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه، واختلاف بلاده، وتشابه لونه، ومسه وذرعه، حتى يضاف كل صنف منها إلى بلده الذي خرج منه، وكذلك بصر الرقيق، فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشطب، نقية الثغر، حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشعر، فتكون بهذه الصفة بمائة دينار، وبمائتي دينار، وتكون بأخرى بألف دينار وأكثر لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة». وقد روى ابن سلام أن أديباً سأل خلفاً: «بأي شيء ترد هذه الأشعار التي تروى ؟» فقال خلف: «هل تعلم أنت منها ما إنه مصنوع لا خير فيه ؟» قال: «نعم» فقال: «أفتعلم في الناس من هو أعلم منك بالشعر ؟» قال: «نعم». قال: «فلا تنكر أن يعرفوا من ذلك ما لا تعرفه أنت».

وقال قائل لخلف: «إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك» فقال له: «إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء هل ينفعك استحسانك له ؟».

وما قاله علي بن عبدالعزيز الجرجاني في وساطته - حين عرض للسرقات الأدبية - ينطبق بجملته وتفصيله على النقد الأدبي. قال: «وهذا باب يحتاج إلى إمعان الفكر، وشدة البحث، وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التبين، والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفى، وقد يذهب منه الواضح الجلي، على من لم يكن مرتاضاً بالصناعة، متدرباً بالنقد، وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان، وجحد المشاهدة فلا يزيد على التعرض للفضيحة، والاشتهار بالجور والتحامل»(1).

وقد تختلف الأذواق الأدبية - كما يقول علي بن عبدالعزيز الجرجاني - في استحسان بيت من الشعر أو استهجانه، فلا تجديك في تحويلها أية وسيلة، علي أنها قلما تختلف في جواهر الأحكام ونتائج القضايا الأدبية الكبرى، وإن اختلفت في بعض التفاصيل الصغيرة التافهة.

## تحول معنى النقد

على أن عندنا لسوء الحظ من لم يقتصر جهله على هذه الموازين وحدها بل وصل جهله بكل شيء إلى حد أن يجهل معنى كلمة النقد، وقد تحول معنى النقد - بفضل المهرجين وصغار الكتاب - تحولاً عجيباً حتى كاد يفقد معناه الأصيل الذي وضع له، فقد نسى الكثيرون أن النقد هو ميز الخبيث من الطيب، وتعرف الحسن من الريء، ومعرفة الخطأ من الصواب، وأصبح

النقد - في عرفهم - قصائد منثورة من الهجر والسباب، وثمة احتاجوا إلى كلمة أخرى تكمل معناه فقالوا: «نقد وتقريظ» وأطلقوا كلمة التقريظ على القصائد المنثورة التي يكيلون فيها - لمن يحبون - المدائح والثناء كيلاً. على أنهم - في مدائحهم وأهاجيهم على السواء - قد حرموا حتى براعة الفن، فأصبحت عباراتهم لا تكاد تعدو ألفاظاً سوقية، وشتائم جافة، لا تكاد تمتاز عن سباب العامة وأهاجي الأوشاب والسفلة.

وهكذا أصبح النقد في عرفهم أشبه بصراع الثيران أو نطاح الخراف أو اشتباك الديكة.

## أمثلة في النقد الهجائي

وكأنما تشبع خاصتهم بأهاجي جرير والفرزدق وابن الرومي - ومن إليهم - وتشبع عامتهم بالقصص العامي وما يحويه من إقذاع، فراحوا يطبقون ذلك كله تطبيقاً أعمى على أساليب النقد، وأصبح قصارى جهودهم أن يقولوا في صحفهم مثلاً: «هذا هو الأدب الصحيح، لا كما يفهمه الأولاد الأغبياء، والبلهاء الرقعاء، والخبثاء الأدنياء، أولاد الأزقة، وأبناء الحارات: فلان وفلان...».

وقد كان لي الشرف أن كنت أحد المشتومين بهذا الأسلوب السوقي الرائع. وقد كتبت بعض هذه الصحف تنقد مقالاً لم يعجبها:

«ومن هو «ك. ك» هذا ؟ لعله كلب كلب لا يعبأ به، أو كاهن كاذب لا يؤبه له». وكان هذا كل نقدها لمقالي الذي لم يعجبها.

ويقول أحدهم في شتم أديب فاضل: «إيه يا خفافيش الأدب، أغثيتم نفوسنا أغثى الله نفوسكم الضئيلة، لا هوادة بعد اليوم، السوط في اليد، وجلودكم - لمثل هذا السوط - خلقت، وسنفرغ لكم أيها الثقلان».

فيجيبه ذلك الأديب المشتوم باقذاع شنيع في مقالات طويلة مملوءة بطعن وتجريح واتهام لا صلة لها بالنقد الأدبي فيقول:

«نحن لا نجري إلا على أحدث قواعد النقد، وهذه القواعد تقضي بأن الأفكار راجعة إلى أحوال عصبية، وأن ما في داخل الإنسان هو الذي يصنع ما في خارجه، وكذلك الكاتب في كتابته، فلا تصل إلى حقيقتها إلا بعد أن تقف على حقيقة مشاعره وأخلاقه وطباعه وأصله وفصله، وهي - وحدها - تفسيره وتفسير ما كتبته عنده صحيفة (كذا) وعن مولده، يعرفون أن هذا المخلوق ظلم العالم كله في نظره كالشارع الذي يلقى فيه اللقيط، فهو لا يرى له مكاناً ولا سكاناً، والعالم وأهله في ناحية، وهو وحده في ناحية أخرى، فهو يكره الوجود من نفسه، ويكره نفسه من أجل الوجود. سل الأطباء: ما الذي يؤثر في الجنين أشد تأثير، ويخرجه شرساً حقوداً لئيماً بالغريزة ؟ إنهم يجيبونك، إن هذا يحدث حتماً مقضياً إذا كانت الأم - في أشهر

حملها - لا تفكر مثلاً إلا في الحقد على رجل غدر بها، والغيظ من لؤمه إلخ، فيجيء الجنين مصنوعاً في هذا المعمل ؟؟ ولن يفلح فيه - بعد ذلك - أدب ولا تهذيب ولا علم».

فهل رأيتم أيها السادة في هذا السباب المتبادل وهذا الإفحاش الشنيع نقداً فنياً يعود على الأدب بطائل ؟ بلى إنه أشبه بملاحاة جرير والفرزدق وأهاجيهم وشنعهم التي لم يتعففوا فيها عن تمزيق الأعراض وتلويث الأنساب، وقد كان يشفع لهم - بعض الشفاعة - ما تحويه أهاجيهم من فنون البراعة وأفانين الإبداع في الخيال، فماذا يشفع لهؤلاء الهجائيين في أشباه هذه الأهاجي السوقية التي تمليها السخائم والأحقاد، فتنال من نفس قائليها أضعاف ما تنال من نفس المهجوين.

وانظروا إلى قول أديب يهجو المرحوم شوقي وهو من تعرفون في سعة اطلاعه على الأدبين العربي والفرنسي وعمق ثقافته - فيقول:

«وقد علم أصحاب شوقي أن زاده - من القراءة - لا يتعدى كتب القصص والنوادر». أو يقول في شعره: «مه ! مه ! إن من السخف لما تعافه الجبلة وتتقزز منه النفس - تقززها من الشناعات الجسدية - وهذا السخف - أشنع هذا النوع وأقذره، كالورم الذي يخيل إلى الغر - من احمراره ولمعانه - إنه ماء الحسن ورونق الصبا، فيهوي إليه يقبله ويرمقه، وحسب الطبع تقززاً أن يرى الدمامل مقبلة مرموقة».

هكذا يتصدى أديب فاضل لهجاء شوقي - ولا نقول لنقده - ويحاول جهده تشويه محاسنه وطمس غرره وعيونه، ولو صح أنه ظفر ببعض أثمار فجة - في شعره - لما استحقت منه شيئاً من هذا الهجاء السوقي الجاف.

فليس من الإنصاف أن نحكم على الشجرة ببعض ثمارها الفجة، كما لا يجوز أن نسقط شاعراً لبضع أبيات خانه طبعه فيها، فإن الشعر كما يقول ابن الرومي كالشجر:

**«ركب فيه اللحاء والخشب اليا　　　بس والشوك بينه الثمر»**

ولو صح لنا أن نزن هذا الأديب الفاضل بميزانه المختل، لأسقطناه بقوله في وصف السماء مثلاً:

**«يا للسماء البرزة المحجوبه　　　أعجب ما أبصرت من أعجوبه**

**كأنها الهاوية المقلوبه　　　كأنها الجمجمة المنخوبه»**

ولقد طالما عجبنا لسخف بعض متكلفي النظم الذين قلبوا أروع مناظر الطبيعة فجعلوها لغواً وعبثاً وسخرية، فقال أحدهم في وصف منظر غروب الشمس:

**«قلت - لما بدت لمغربها الشمـ　　　س، ولاح الهلال للنظار:**

**أقرض الشرق ضده الغرب دينا　　　راً، فأعطاه الرهن نصف سوار»**

وطالما هزئنا بقول ابن المعتز في وصف الهلال:

**«انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر»**

حتى جاء هذا الأديب، فوصل إلى غاية الغايات في تشويه جمال السماء بقوله:

**«كأنها الجمجمة المنخوبة»**

ثم رأى - في شعر شوقي الرائع - سخفاً تتقزز منه النفس.

## العربدة

إن كثيراً ممن يتصدون للنقد الأدبي عندنا معربدون. واسمحوا لي - أيها السادة - أن ألجأ إلى استعمال هذه الكلمة - على الرغم مني - فليس لي مندوحة عنها. وما أذمهم بذلك، ولكنني أصفهم وألقبهم باللقب الجدير بهم.

**أيها السادة:**

وقف أحد المعربدين - من العامة - في الطريق وقد أنساه السكر كل قانون وواجب، وصاح أمام رفاقه مدلاً بقوته متباهياً بشجاعته، وهو يقول:

«أنا لا أخشى أحداً ولا أبالي كاذناً من كان. أتريدون دليلاً على شجاعتي، تعالوا إلي أيها الرفاق وسأريكم قوتي وشجاعتي فيه لتعلموا أنني لا أخشى أحداً».

وما كاد ذلك العربيد يتم كلامه حتى أسرع إلى ذلك الرجل الوادع الآمن السائر في طريقه ولكمه لكمة أطارت أسنانه، وهشمت فكيه.

بربكم - أيها السادة - أترون فرقاً كبيراً. بين هذا العربيد الشرس وبين أولئك الأدباء المعربدين المدلين بقوتهم وبأسهم، القاتلين في غير ثأر، والمحاربين في غير غاية، أولئك الذين ينطبق عليهم قول الحطيئة:

**«أبت شفتاي اليوم ألا تكلما بسوء فما أدري لمن أنا قائله؟»**

على أن الفرق الوحيد بين هؤلاء المعربدين وبين صاحبهم العربيد الذي ذكرت قصته لحضراتكم الآن، أن ذلك قد استطاع أن يحطم غيره، وأن أكثر أولئك المعربدين قلما يحطمون إلا أنفسهم.

نقول أكثرهم ولا نقول كلهم فإن بعض الأعمال الأدبية الجليلة التي كانت نفوسنا ونفوسكم تتوق إلى إنجازها، قد وقفت - في أول طريقها - بسبب هؤلاء المعربدين.

إن الأمثلة - أيها السادة - على ما أقول كثيرة، فلأجتزىء منها بمثل واحد، هو الرجل العالم الأديب المرحوم الشيخ محمد شريف سليم الذي أخذ على عاتقه عملاً أدبياً جليلاً تنوء بالاضطلاع به الجماعة بله الفرد، وقد ظاهره في ذلك المرحوم حشمت باشا، ولم يكد يظهر الجزء الأول من شرح ديوان ابن الرومي الحافل، وفيه ما شئتم من علم وأدب ودقة وبيان وضبط وشرح، حتى هب المعربدون وفي أيديهم عصيهم الغليظة، وقد ملأت صيحاتهم الجو وأبوا إلا أن يعكروا كل صفو، ويحقروا الرجل، ويحقروا عمله الجليل، ويغروا به صغار المتأدبين أن

يمسكوا بتلابيب هذا المجرم الأثيم الذي حرم على نفسه الراحة وأخرج لهم سفراً أدبياً جليلاً مضحياً بأوقات راحته وفراغه، محرماً على نفسه كل شيء من متع الحياة، راضياً بهذه التضحية الجسيمة في خدمة الأدب وتاريخ الأدب ونهضة الأدب.

ولكن المعربدين - قاتل الله المعربدين - أبوا إلا أن يتخذوا من هفواته وسقطاته القليلة التي لا يكاد يسلم من الوقوع فيها ذهن إنساني - مهما سما وارتقى - وسيلة إلى إيذائه وشتمه وتحقير مواهبه ومزاياه.

وقد انتهت عربدتهم هذه وفق ما يشتهون، فلم يطبع من الكتاب إلا الجزء الأول في حياة شارحه.

ثم ماذا ؟ ثم حاول أحد أقربائه أن يطبع الجزء الثاني من الديوان ولم تكن له صلة متينة بالأدب - لسوء الحظ - فجاء الجزء الثاني مثالاً رائعاً من التشويه والتحريف، وكان ذلك أبلغ رد على أولئك المعربدين الذين لم يعجبهم الشيخ شريف وأدب الشيخ شريف. ثم ماذا ؟ ثم مات هذا القريب أيضاً وبقيت أصول هذا الديوان وما تحويه من دقائق الشرح المعجب نهب الضياع.

هذا مثال يبيّن لحضراتكم لوناً من ألوان المعربدين وما تجره عربدتهم من النتائج، ومن مثال لعربدة الهجائيين، ولطالما قطعوا الطريق علي أفاضل الأدباء الذين يتهيبون مهاتراتهم وعربدتهم ويتمثلون بقول المعري:

«خف يا كريم على عرض تعرضه لغائب، فلئيم لا يقاس بكا
إن الزجاجة - لما حطمت - سبكت، وكم تحطم من در، فما سبكا»

## الببغاوية

ومن العيوب التي يقع فيها كثير من نقاد الأدب ومدرسيه عيب التقليد والجمود والببغاوية، فهم قلما يحتكمون إلى موازين النقد الأدبي الصحيحة، لأن الاحتكام إليها يكابدهم عناء وتعباً، ويتطلب منهم اطلاعاً واسعاً وجهداً عنيفاً، وهم لا يريدون أن يكلفوا أنفسهم شططاً، وثمة لا يتحرجون من تلقف عدة أحكام ونظريات يرددونها ترديد الببغاوات، ولا يكادون يفقهون لها معنى، ويشترك في هذا العيب كثير من الجامدين والمجددين - علي السواء - فالجامدون يتلقفون أحكاماً قديمة بالية، وهي - على غموضها - أشبه بالنزوات الطائشة منها بالأحكام الصحيحة، ولو صح بعض هذه الأحكام، لما جاز لنا أن نأخذ به إلا بعد أن نعرضه من جديد على موازين النقد الحديثة».

وهم لايزالون يرددون إلي اليوم تلك الكليشيهات العتيقة التي آن لهم أن يريحوها من عناء الاستشهاد الدائم المتكرر، ولقد طالما صدعوا رؤوسنا بأن أشعر الشعراء هم النابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وزهير إذا رغب، وعنترة إذا غضب، وأن أحسن بيت هو قول النابغة الذبياني:

«فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع»

إلي آخر هذه الأحكام التقليدية التي لا تقرها الحقيقة، ولا تثبت لحظة في ميزان النقد الصحيح.

والمجددون لم يسلموا من مثل هذا العيب الشائن، فإن كثيراً منهم يتلقف عدة نظريات خاطئة عن باحثي الغرب فيطبقها - بلا روية ولا تبصر - على الأدب العربي.

وقد بلغ من تهوس بعض دعاة التجديد وشططهم أنهم أنكروا - كما قلت في مقدمة ابن زيدون - كل خيال عربي، لماذا ؟ لأنهم سمعوا أن أحد المستشرقين قال إن العرب ضيقوا الخيال، وإن سعة الخيال وعمق الفكر وقف على الآريين وحدهم.

فابن الرومي مثلاً واسع الخيال، لا لأنهم اقتنعوا بسعة خياله، بل لأن جده رومي، والمعري لا خيال له - وإن كان خياله أوسع من خيال ابن الرومي - لماذا ؟ لأنه عربي قح، ولكن المعري هو صاحب رسالة الغفران التي تعد آية من آيات الخيال العربي، فماذا يقولون فيها ؟ الأمر غاية في اليسر، ليس في رسالة الغفران كلها خيال، وإنما هي كتاب أنشأه المعري وصف جغرافية الجنة والنار، ومن اليوم إلى أن يظهر للمعري جد رومي تبقى رسالة الغفران كتاب جغرافية، ومتى ظهر له جد آري أصبحت رسالة الغفران كتاباً من أروع كتب الخيال. هكذا تقول الببغاوات، لأن الببغاوات قد سمعت أن بعض باحثي أوروبا لا يؤمنون بأن للساميين خيالاً.

فالجامدون يقدسون آراء نقاد العرب بلا تعقل وبلا روية،

ويطبقون أحكامهم تطبيقاً أعمى، لأنهم يعتقدون أن الخطأ لا يتسرب إلى ناقد عربي، والمجددون يقدسون آراء نقاد الغرب - بلا تعقل وبلا روية - ويطبقون أحكامهم تطبيقاً أعمى، لأنهم لا يعتقدون أن الخطأ يتسرب إلى ناقد غربي.

وأكثر آراءه أولئك وهؤلاء في الشعراء والكتاب مما ينطبق عليه قول ما كولي الناقد الإنجليزي المعروف: «إنها كالأثواب المجهزة تصلح لكل إنسان ولا تصلح لأي إنسان».

## الإنصاف

ومن العيوب التي يقع فيها كثير من الأدباء الذين يتصدون للنقد الأدبي والحكم على الشعراء والأدباء أنهم قد يتعصبون لفكرة بعينها أو يدفعهم الهوى إلى الانتصار لشاعر بعينه، فيكيلون له المدح والثناء بغير حساب، أو يخذلونه فيكيلون له التهم جزافاً، ولا يحاسبون أنفسهم على ما يقولون، ولابد للناقد الأدبي أن يطرح الهوى والعصبية والمؤثرات الشخصية جانباً، وأن يتروى قبل إصدار أحكامه.

وعندي أن الناقد كالقاضي، يجب أن يتوخى النزاهة ويسمو بنفسه عن مزالق الأهواء، ولا يألو جهداً في البحث عن الحقيقة، أما أن ينقلب الناقد محامياً للدفاع، أو نائباً للاتهام - كما يفعل أكثر النقاد - فذلك ما لا نرضاه له، ولعل أكبر عقاب يناله هو فقدان الثقة بما يكتب.

ومتى أقررنا ذلك، فقد وجب على ذلك الناقد - الذي يمثل وظيفة القاضي - أن يحيط بدقائق موضوعه إحاطة تامة، وأن يزن أقواله بروية وتدبر، فلا يظلم كاتباً أو شاعراً، ولا يتجنى على أديب أو متأدب.

واسمحوا لي - أيها السادة - أن أصارحكم بحقيقة مؤلمة عن بعض نقادنا الذين أباحوا لأنفسهم أن يقضوا في كبريات القضايا الأدبية، من غير أن يكلفوا أنفسهم عناء درسها والإحاطة بدقائقها وتمحيصها.

فقد كتب أحد هؤلاء نقداً - استغفر الله - بل نظم قصيدة هجاء منثورة في الازراء بابن زيدون وعصر ابن زيدون، وما كدت أقابله وأعتب عليه تسرعه في الحكم حتى تكشف لي أنه لم يقرأ لابن زيدون إلا أربع قصائد ولم أكد أخبره أن لابن زيدون ديواناً حافلاً بأروع الخوالج النفسية حتى علت أساريره الدهشة والعجب، ولكنه تورط، فقال: «اسمح لي أن أصارحك بأنني لا أحب شعر ابن زيدون، ولا شعراء ملوك الطوائف كلهم». فقلت له «عجيب جداً هذا الحكم الجائر، فماذا تنقم من شعراء ملوك الطوائف؟» فقال سأنقم على ابن هانىء تكلفه الجزالة في غير طائل» فضربت كفاً على كف واستغرقت في الضحك، وقلت له: «إن ابن هانىء ليس من شعراء ملوك الطوائف، فماذا أنت قائل» فعلا وجهه الاصفرار اضطراباً عنيفاً، فلم أشأ أن أضيع هذه الفرصة عبثاً - وقد تكشف لي جهله - فسألته أن يذكر لي اسم شاعر آخر من

شعراء الطوائف الذين يمقت شعرهم فلم يستطع أن يذكر لي اسم واحد منهم.

فهو كما ترون يكره ابن زيدون وابن هانىء من غير أن يقرآ لهما شيئاً، وينقم على شعراء الطوائف. وهو لا يعرف منهم أحداً، ثم تحسب علينا هذه النزوات الطائشة نقداً أدبياً جدير بالمناقشة والأخذ والرد.

لقد صدق الأزهريون في قولهم: «الحكم على الشيء فرع عن تصوره».

وصدق الشاعر في قوله:

**«والدعاوى - ما لم تقيموا عليها  بينات - أبناؤها أدعياء»**

على أن بعضهم لا يكتفي بالحكم على شاعر فحل بالسخف، بل يبيح لنفسه أن يحكم على عصر بأكمله، ماذا، بل منهم من يبيح لنفسه أن يزري بالأدب العربي كله في جميع عصوره، وهو لم يقرأ منه إلا خلاصات مدرسية تافهة، لا قيمة لها ولا خطر.

وأذكر لحضراتكم - على سبيل الفكاهة -، أن أحد مدرسي الآداب في الجامعة المصرية، ألقى محاضرة يوازن فيها بين أدب المشرق وأدب الأندلس، فلم يجد وسيلة لذلك إلا أن يقارن بين قصيدتين إحداهما لابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد والأخرى لأبي الحزم جهور في تفضيل الورد على النرجس، ثم

ماذا، ثم حكم لأبي الحزم بالتفوق على ابن الرومي، ثم ماذا، ثم حكم للأندلسيين بالتفوق على المشارقة.

أتعجبون من ذلك أيها السادة؟

لقد عجبت قبلكم من هذا الحكم الجائر، وسألت ذلك الأستاذ الجليل: كيف يرضى لنفسه هذه الطريقة العجيبة في الموازنة بين أدبين، فقال: «لا سبيل إلى الموازنة بينهما إلا بهذه الطريقة» قلت: «فما أغناها عن الموازنة بين أدبين، لا سبيل إلى الموازنة بينهما بغير هذا الميزان الجائر؟».

أيها السادة: إن القاضي النزيه ليتردد في الحكم في قضية واحدة، حتى يتبين وجه الصواب فيها، فكيف بمن يتصدى للحكم على آلاف من القضايا من غير أن يكلف نفسه عناء درس قضية منها؟

أؤكد لحضراتكم أنني ظللت متردداً - في مستهل حياتي الأدبية - في الحكم على بيت واحد من الشعر، وبقيت حائراً أسأل كل من لقيت من الأدباء عن رأيهم فيه، وهل يعدونه من الجيد أو الرديء، ولم أحكم له بالجودة إلا بعد ثلاث سنوات تقريباً.

لا شك في أنكم تحبون أن تعرفوا هذا البيت؟ إنه قول «قيس بن ذريح» في قصيدته الباقية:

**«وقد نشأت في القلب منكم مودة كما نشأت في الراحتين الأصابع»**

وليس هذا البيت وحده هو الذي ترددت في الحكم عليه:

فقد طالما قضيت الأيام والأسابيع بل والشهور أحياناً، وأنا متردد في الحكم - على بيت بعينه - بالجودة أو السخف، قبل أن أستبين وجه الصواب فيه، فمن ذلك قول الشاعر:

**«بكت عيني اليسرى فلما نهيتها عن الجهل - بعد الحلم - أسبلتا معاً»**

هذان مثلان اجتزئ بهما الآن اجتزاء لضيق الوقت، ولأن هذه الإلمامة السريعة لا تحتمل الإفاضة، وإنما ذكرتهما لأقرر لحضراتكم خطأ من يستهينون بالحكم على الشعراء من غير روية ولا تبصر.

إن الإنصاف ليحتم عليك أن تتروى قبل إصدار الحكم، وأن تتهم نفسك قبل أن تتهم من تتصدى لنقده. فإذا قرأت قول المعري مثلاً:

**«لقد جاءنا هذا الشتاء، وتحته فقير معرى، أو أمير مدوج**

**وقد يرزق المجدود أقوات أمة ويحرم قوتاً واحد، وهو أحوج»**

فتبادر إلى ذهنك أن كلمة «مدوج» ثقيلة على السمع، وأن كلف المعري بالغريب هو السر في التجائه إلى هذه الكلمة، وأنه كان جديراً أن يقول بدلها «متوج» وما أليق هذه الصفة بالأمير، وما أخفها على السمع وألطف مدخلها في القلب....!

فتريث قليلاً، وانظر إلى المعنى، بعد أن فتنك بهرج اللفظ، وخبرني بعد ذلك: «أيقابل عرى الفقير تاج الأمير» وقل لي بربك «كم تفقد تلك الصورة الشعرية من الجمال إذا وضع هذا اللفظ بدل ذاك؟»

إذن فقد أراد «أبو العلاء» اللفظة الأولى، وقصد إليها قصداً، ولو أنه كان يتكلم نثراً لأتى بها ولم يرض منها بديلاً. وما أروع تلك الصورة الشعرية الجميلة التي تتمثلها في هذا البيت الدقيق! إذ «ترى الشتاء زاحفاً بقره ومطره وزمهريره، وترى فقيراً بائساً يستقبل هذا الفصل القاسي عارياً، لا يجد ما يدفئه أو يقيه غائلة البرد القارس أو يحس زمهريره. وترى في البيت الثاني مجدوداً، تكدست أمامه أقوات أمة بأسرها، وإلى جانبه مسكين قد حرم كل شيء حتى قوت يومه!»

## الإسراف والشطط

فإذا تنكب الناقد طريق الإنصاف، وتبع هواه، فما أكثر سقطاته، وما أشنع ما يتعرض له من أفانين الخطأ التي يقوده إليها الهوى ويوقعه فيها الاعتساف، ومتى لمحنا - في نقد ناقد - شيئاً من التحامل أو التعصب، فقد وجب علينا أن نتريث في الحكم على نقده، وأن نقرأ كلامه بحذر شديد.

وكثيراً ما يسقط التحامل دعاوى المدعين، ويشكك الناس في أحكامهم ولو كانت صحيحة. على أننا جديرون أن نمعن في الفكر في كل ما نقرأ ونسمع، من غير أن تأخذنا رهبة لسمو مكانة القائل، أو تثنينا حقارته وصغر قدره.

أيها السادة، لقد نقد ابن الرومي البحتري، وهجاه في قصيدة واحدة، فأسقط نقد هجاؤه: وأضعف حجته تحامله، وقد

كنا نصيخ إلى نقد ابن الرومي، ونخلد إليه بشيء من الثقة، لولا أنه قال:

**«البحتري ذنوب الوجه نعرفه وما رأينا ذنوب الوجه ذا أدب»**

وثمة رأينا مغيظاً حانقاً ملأ الحقد قلبه فأضعف حجته، فلما قرأنا نقده لم نأخذ بقوله:

**«عبد يغير على الموتى، فيسلبهم حر الكلام، بجيش غير ذي لجب**
**يسيء عفا، فإن أكدت وسائله أجاد لصاً، شديد البأس والكلب»**

إلى أن يقول:

**«وقد يجيء بخلط، فالنحاس له وللأوائل ما فيه من الذهب»**

إلى آخر ما قال في هذه القصيدة الملتهبة غيظاً وحقداً على منافسه البحتري.

* * *

وكثيراً ما يدفع الهوى والتعصب الناقدين إلى الالتجاء إلى منطق صاحبة المكيال، الذي التجأ إليه الحاتمي حين نقد المتنبي، وقد أشرت إلى ذلك في كتاب «صور جديدة في الأدب العربي» وأصحاب هذا المنطق لا يكادون يقررون مبدأ إلا قرروا نقيضه تبعاً للهوى والمصلحة، فتضطرب موازين النقد في أيديهن اضطراباً عجيباً، ولا بأس أن ألخص لحضراتكم قصة صاحبة المكيال، وهي: أن سيدة استعارت من جارتها مكيالاً ولم ترده

إليها، فلما ألحفت عليها، أعادت إليها مكيالاً قديماً، فقالت لها جارتها: ليس هذا مكيالي الذي استعرته مني» فأجابتها مغضبة: «لست محقة فيما تزعمين، وما أجدرني أن أصارحك القول، فلتعلمي أولاً أن هذا أكبر من مكيالك، ولتعلمي ثانياً أن هذا المكيال جديد، على حين لم تعطني إلا مكيالاً قديماً، ثم فلتعلمي ثالثاً أنك لم تعطني مكيالاً البتة».

وكثيراً ما يدفع الهوى الناقدين إلى تطبيق هذا المنطق العجيب، فتسقط حججهم، وتضطرب موازينهم.

وربما دفع الهوى والشذوذ بعض الناقدين إلى تحطيم فكرة صحيحة، أجمع الناس على صوابها، ليتظاهروا أمام جمهرة المتأدبين، بأنهم تفردوا بعمق التفكير ورجاحة العقل وبعد النظر، فلا يزيدون عن أن يتخبطوا تخبطاً عجيباً يجعلهم أجدر بالرثاء والعطف والإشفاق منهم بالإكبار والإعجاب والثناء.

فمن ذلك ما وقع فيه أديب فاضل ساقه الهوى والتعصب إلي تخطئة ابن خلكان، وإليكم قصة هذا الأديب:

منذ سبع سنوات أو أكثر بدأت ديوان ابن الرومي بقول ابن خلكان: «يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى اخره ولا يبقى فيه بقية».

وأراد ذلك الأديب بعد أن أظهر لي إعجابه وفتنته - أكثر

من مرة - برأي ابن خلكان هذا أن يظهر للناس قوته في التدليل ورجحانه على «ابن خلكان» وأن يقنعهم بأنه قادر على تحطيم «ابن خلكان» قدرة الوعل على تحطيم الصخرة التي ظل ينطحها على غير طائل، ذلك الوعل الذي حدثنا عنه الأعشى في معلقته وأكد لنا - وهو صادق في تأكيده - أنه لم يضرها ولكنه أوهى قرنه.

أراد أيها السادة أن يفند رأي «ابن خلكان» ويظهر لنا أنه أدق منه، فلم يقنعنا بشيء غير تعسقه الذي أفسد عليه فهمه الأمور على وجهها الصحيح. فافتتح - هو الآخر - كتابه بتفنيد رأي ابن خلكان الذي افتتحت به كتابي، وأراد أن يقتل مربعاً، ولكن أبي الله إلا أن يسلم مربع، وتطول سلامته، كما بشره جرير بذلك.

وقد سلك ذلك الأديب في مناقشة ابن خلكان - كما ذكرت في كتاب صور جديدة من الأدب العربي - مسلك المتحامل المغرض، وتأويل في كلامه وتعسف حتى أخرجه عن الجادة، وحمل ألفاظه ما لا قبل لها باحتماله. فقد شاء أن يرى في تعريف «بابن خلكان» الدقيق نقصاً كبيرا» وهو المهم وهو الأجدر بالتنويه، وهو المزية الكبرى في الشاعر. فإن شئت أن تتعرف ما هي تلك المزية الكبرى التي أغفلها «ابن خلكان» قال لك «هي الطبيعة الفنية التي تجعل الفن جزءاً من الحياة». ومتى أغفل «ابن خلكان» ذكر هذا التعبير الجديد - الطبيعة الفنية - «Artistic Nature» فقد ترك أهم مميزات ابن الرومي.

ولسنا ندري كيف يمكن أن يكون الغوص على المعاني النادرة وإبرازها - في أحسن صورها - غير مصحوب «بطبيعة فنية وإحساس بالغ وذخيرة نفسية». وكيف تكون المعاني النادرة «أصدافاً كأصداف ابن نباتة وصفي الدين الحلي وأضرابهما؟». وكيف يكون ذلك «لعباً فارغاً كلعب الحواة والمشعوذين؟» وكيف تكون المعاني نادرة وهي - كما يقول -: «أصداف حقيرة تافهة؟». أيجدر بنا أن نفهم أن هذا التعبير الواضح يمكن أن يحتمل مثل هذا التأويل؟ وهل نفهم أن المعاني النادرة يمكن أن يكون معناها النادرة في السخف؟ وهل نفهم من قولهم: «رجل نادر» أنه رجل نادر في الغباء مثلاً؟. إن للألفاظ مدلولات ومعاني لا سبيل إلى تجاوزها مهما بذلنا من جهود وتأويلات. ويجب أن نفهم - بالبداهة - مبلغ الفرق بين الغوص على المعاني النادرة، والغوص على المناسبات الفارغة، والولوع بالقشور الحقيرة. وكيف يبرز الشاعر تلك المعاني النادرة في أحسن صورها من غير أن يسعده طبعه، أو طبيعته الفنية، «Artistic Nature» إن كان لابد من هذا التعبير الفرنجي؟ وليت شعري كيف يتسنى للشاعر أن يؤدي تلك المعاني الرائعة «من غير أن يكون عنده ما يعبر عنه» كما حاول أن يقنعنا ذلك الأديب؟

إن الطبيعة الفنية هي ما ألفنا التعبير عنه بكلمة «الشاعرية» - في الشاعر - وقد كان نقاد العرب يوجزون - مع الإحاطة الشاملة - فيقولون: «الشاعر» ويجتزئون بهذا اللفظ عن كل ما يستلزمه - من طبيعة فنية وما إلى هذه التعابير -

فإذا قصر في شيء منها قالوا: «إنه ناظم أو متكلف» ونبهوا إلى ما قصر فيه.

فأنت ترى أن «ابن خلكان» لم يترك شيئاً جديراً بالتنويه ولم يدع إلا الفضول. فهو يرى أن الشاعرية أو «الطبيعة الفنية» صفة لازمة للشعراء، وليس يميز «ابن الرومي» عن أضرابه غير تلك المزايا التي ذكرها «ابن خلكان» في وصف ابن الرومي، فهي وحدها التي تميزه عن البحتري وأبي نواس ودعبل ومهيار وغيرهم، أما الطبيعة الفنية فهي تراث شائع بين هؤلاء جميعاً.

هذا - أيها السادة - مثال من أمثلة كثيرة لا تتسع هذه الإلمامة السريعة لذكرها، وهو مثال لتعسف بعض الناقدين عندنا الذين قلما ينفذون إلى الأعماق، والذين لا يعنيهم من النقد الأدبي إلا الحذلقة واللباقة واللعب بالألفاظ والمعاني على السواء.

## مشكلة العنب الحامض

لعلكم تعلمون جميعاً قصة الثعلب الذي ظل يقفز جهده ليظفر بعنقود من العنب، فلما أعجزه الوصول إلى غرضه، رجع ساخطاً وهو يقول: «ياله من عنب حامض لا خير فيه» كونوا على يقين - أيها السادة - أن هذه القصة تكاد تتكرر أمامنا في كل يوم، وأنها كثيراً ما تفسد على الناقدين موازينهم إفساداً.

فإذا قصر أديب اطلاعه على الأدب العربي، فالأدب الغربي أدب تافه لا خير فيه، وهو عنده «عنب حامض» وإذا قصر أديب

اطلاعه على الأدب الغربي فالأدب العربي «عنب حامض» ومن جهل اللغة العربية نادى بالعامية لأن العربية «عنب حامض» وقد عاب أحد الأدباء على نابغة مشهور كلفه بتواتر المدح وولوعه بتصفيق الجماهير حين أغفل الجمهور شأن هذا المغمور، ثم دارت الأيام ونبه الخامل، وألفت أذنه التصفيق، فكتب - منذ عام - مقالاً ملتهباً صارخاً في إحدى الصحف وملأه بالطعن والسباب والزراية بمحرر صحيفة غفلت في روايتها عن تسجيل عدد الذين صفقوا لهذا الأديب - الذي كان ينعي على النابهين ولوعهم بالتصفيق - وقد كان التصفيق حين حرمه «عنباً حامضاً» فلما ظفر به أصبح «عنباً ناضجاً شهياً».

لا تعجبوا أيها السادة حين أقرر لحضراتكم أن أحد الأدباء كان يؤمن بزعيم سياسي وزعيم أدبي. ثم لاحت له الفائدة من طريق الزعيمين اللذين يمقتهما، فلم ير أية جدوى من مناصرة من أحب. ووقف بقية حياته على تقديس الزعيمين اللذين طالما لعنهما، ولعن الزعيمين اللذين طالما قدسهما. وهكذا أصبح العنب الحامض ناضجاً والعنب الناضج حامضاً تبعاً للمصلحة والهوى. والأسلوب العالي - في نظر من حرمه - «كمال أدنى إلى النقص، وإحسان أقرب إلى الإساءة، وعنب غاية في الحموضة».

أيها السادة - كنت أود أن أحدثكم عن نوع آخر من الناقدين، أطلقت عليه اسم «أدباء العسس» ولكني آثرت أن أفرد لهم محاضرة خاصة.

## خاتمـة

أيها السادة إن موازين النقد وواجبات الناقد النزيه معروفة واضحة. فالناقد لابد له من ذوق فني يعتمد عليه في حكمه، ولابد له من تحرير الأصول التي يستمد منها قضايا الحكم، فلا يكون فيها مقلداً أو مأخوذاً برهبة القائل وعظمته، فإن الأصول عرضة للخطأ كالفروع، ولابد له من الدقة في الملاحظات والمقارنات واكتناه طبائع الأشياء - ما دق منها وما غمض - ولابد من الإخلاص للحقيقة ورفعها فوق كل اعتبار وإطراح الهوى والمؤثرات الشخصية، ولابد له من التيقظ الشديد لدقائق الفوارق والتفطن والحذر لمغالطة الأهواء وخداعها، فقد يتسرب الهوى إلي مجرى التفكير العقلي فينحدر منه على صورة عقلية، فإذا محصتها وأمعنت النظر فيها ظهر لك ما في أثنائها من المغالطة والخداع. ولابد للناقد من الروية وإطالة التردد في جوانب الموضوع وروابطه - قبل إصدار الحكم - ولابد له كذلك من البعد عن الببغاوية والتقليد:

«فهذي سيوف، يا عدي ومالك كثير، ولكن أين بالسيف ضارب!»

* * *